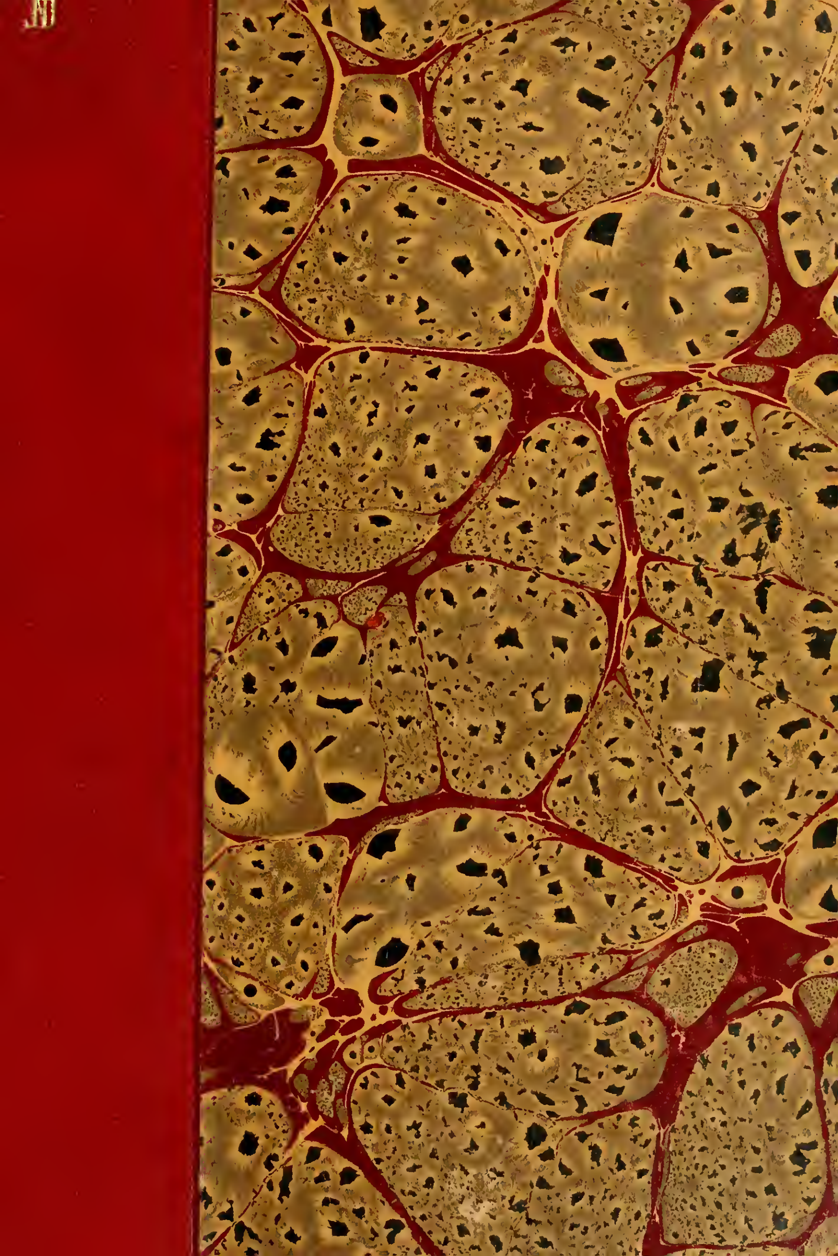
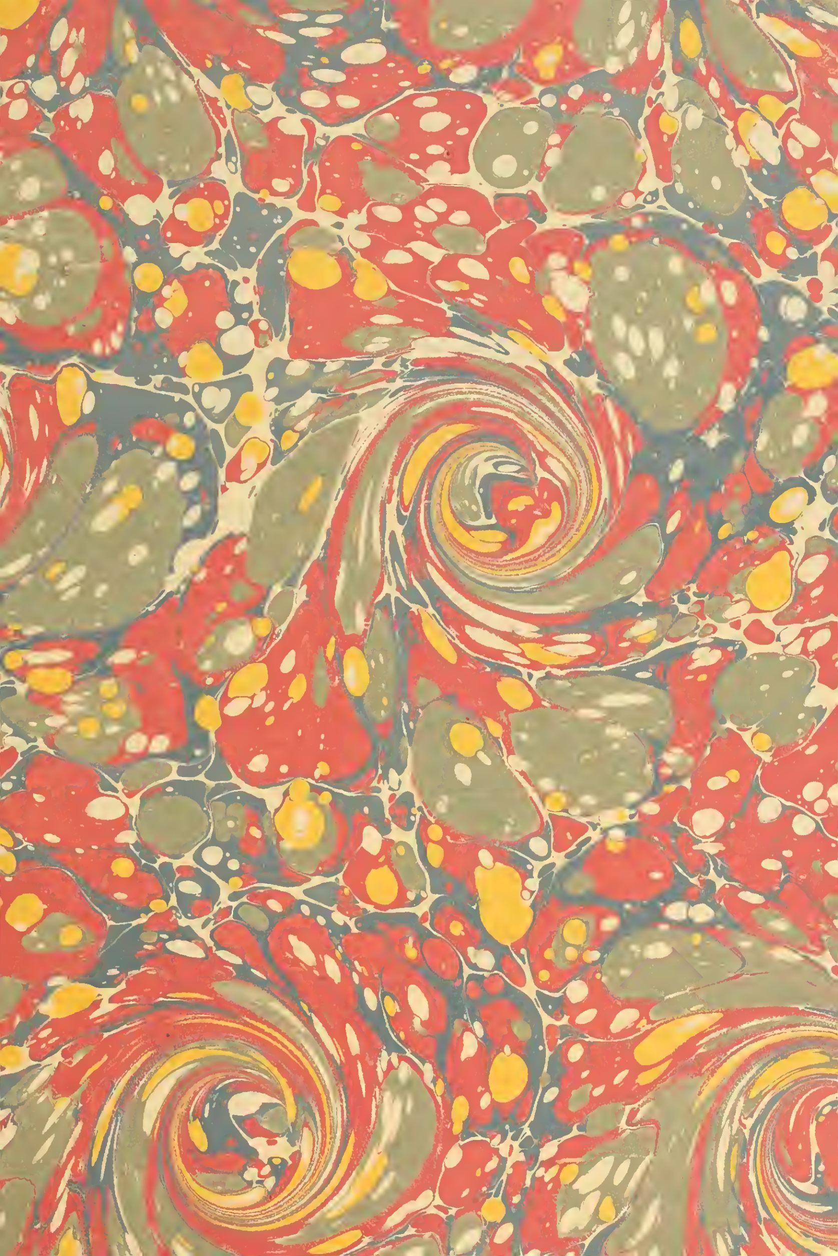






LA

REVUE DE L'ART

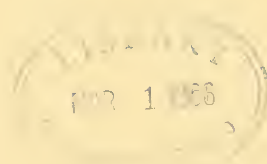
ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



1053815

N
2
H4
t.10

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

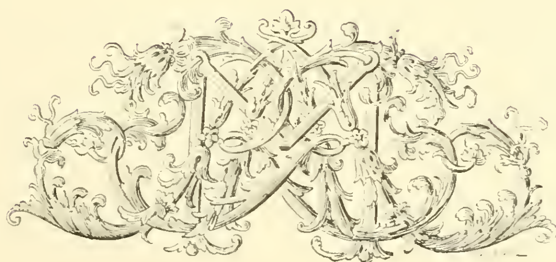
Tome X. *Juillet-Décembre 1901.*

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : ***JULES COMTE***



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



JEAN-CHARLES CAZIN



Je ne sais si l'on se rappelle encore les deux panneaux qu'exposa Cazin en 1892 et qu'il destinait à la Sorbonne. C'étaient deux peintures auxquelles il tenait fort et qu'il ne voulait livrer qu'au jour où il s'en trouverait pleinement satisfait. Il les avait exécutées toutes deux sur nature, ce qui ne lui arrivait point d'ordinaire pour des ouvrages aussi importants, et il eût désiré n'y introduire les modifications qu'il se décida enfin à y apporter, qu'en face du beau paysage méditerranéen devant lequel il les avait conçues.

Ce paysage de *L'ours et l'amateur des jardins* et de la *Maison de Socrate*, c'est le propre décor au milieu duquel Cazin était venu refaire sa santé, depuis

longtemps compromise par le fonctionnement irrégulier du cœur: c'est là qu'il est mort le 26 mars 1901.

D'un côté, c'est un beau jardin touffu, resserré dans un pli de colline, un Eden familier, avec son clapier et son pigeonnier enfouis sous les feuillages; de petites flammes roses semblent courir sur les branches des amandiers en fleurs et les orangers épanouissent, dans les verdures luisantes, leurs pommes



Cabinet du Docteur Cazin à Boulogne

d'or rouge comme les beaux fruits de pierres précieuses des vergers merveilleux d'Aladin.

De l'autre, un tout petit édicule en pierre, au toit de tuiles rosées, refuge de douaniers ou abri de pêcheurs — qu'on appelait d'une plaisanterie coutumière « le Parthénon » — est devenu la maison de Socrate; au fond s'étend une calanque d'un bleu pâle, ourlée d'outremer et bordée des dernières ondulations des collines boisées, sous un ciel très doux.

C'est le Lavandou, modeste bourgade de pêcheurs devenue station hivernale, qui égrène au bord de la mer ses groupes d'humbles maisons. Plus loin,

en arrière, sur des hauteurs que dominent un vieux château et des moulins abandonnés, se dresse la petite ville de Bormes, toute parfumée par les effluves des pins et des citronniers.

C'est là, dans cette exquise solitude, mais par la tristesse d'un âpre hiver qui n'épargna point ces régions fortunées, que Cazin a terminé mélancoliquement les derniers mois de son existence et fermé à jamais ses yeux clairs, si épris de la lumière et de la vie.



La chambre mortuaire de Gambetta (musée du Luxembourg)

Il a été couché, suivant sa volonté, au milieu du petit cimetière de Bormes, dans le silence et l'intimité, à l'abri des honneurs officiels, des hommages hypocrites et des palinodies qui accompagnent les pompes de la mort. Cazin avait toujours aimé les cimetières de village, comme tout ce qui, dans la nature, lui parlait des choses humaines. Cet étroit cimetière de Bormes, juché sur la hauteur, avait pour lui quelque chose de mélancoliquement engageant.

Et de même qu'il aimait assez éparpiller sa vie à travers toutes sortes de domiciles qui semblaient créer à son imagination des multiplicités d'existence, de même avait-il manifesté, avec un sourire résigné, le désir de faire un petit séjour dans cet enclos funèbre, avant d'aller, pour l'éternité, demeurer sous les sables plus froids du Nord, dans la terre des aïeux.



Étude pour une répétition d'« Agar »

Car le grand regret de Cazin avait été de ne pas mourir dans la vieille maison où il était né. Cette maison de Samer, il l'avait exprès rachetée, meublée de tous ses anciens souvenirs, il y avait reconstitué sa chambre d'enfant; il se plaisait à y aller, de temps en temps, continuer pour lui sa vie d'autrefois comme si aucun événement n'en avait interrompu le fil. Et il avait formé ce vœu, très intime et très ardent, de finir ses jours dans le même lit où il les avait commencés.

La vie, certes, lui avait été bonne, mais il remarquait qu'elle n'avait pas toujours fait pour lui exactement ce qu'il attendait et que, ce qui n'est que trop la règle commune, la plupart du temps les choses arrivaient à contresens de ses désirs. Ce fut sa dernière déception.

Ceux qui n'ont pas connu Cazin de près seront surpris peut-être devant cette face imprévue de sa nature. On le savait doué d'une haute intelligence ouverte à toute chose, d'un esprit plein de finesse et d'ironie aimable et, en même temps, d'un jugement délicat et sûr. Mais les bons camarades étaient disposés à lui attribuer une personnalité d'un scepticisme assez pratique et



Cazin pinx — Penne ...

AGAR ET ISMAËL

méconnaissaient volontiers ce qu'il y avait de chaleur intérieure dans ce cœur un peu farouche qui mettait des coquetteries à se dissimuler. En réalité, dans le caractère de Cazin, la part du sentiment était très large et très profonde. Il y paraît bien dans son art.



Étude pour « Agar et Ismael »

Son esprit était, d'ailleurs, un composé très complexe et très contradictoire des facultés les plus opposées : un mélange de culture et d'instinct, de nature et d'art, de spontanéité et de réflexion, d'insouciance et d'activité, de fantaisie et de méthode, de simplicité et de raffinement, de respect et d'insoumission, de circonspection et d'audace, de sensibilité et de raison.

Il était très sauvage et très mystérieux, et, à ses jours, sociable et même mondain ; il apparaissait mobile, changeant et souple, et nul n'était plus volontaire, plus tenace et plus persévérant. De même il était très impressionnable et toutefois très maître de lui. Il aimait le succès et nul ne s'en défiait plus; et il a donné une preuve rare de l'autorité qu'il exerçait sur lui-même en retardant jusqu'à l'âge de sa maturité ses débuts en public et en se retirant brusquement, s'exilant près de quatre années, lorsque le succès lui arriva.

Très libre, très dégagé de tout préjugé et de tout faux respect, il était étroitement attaché aux siens, à ses amis, à ses souvenirs, et pénétré d'une véritable dévotion pour ceux que nous appelons les maîtres, comme les

anciens disaient : les héros et les dieux. Et ce qui dominait dans sa philosophie sereine et attendrie, clairvoyante et un peu hautaine c'était, au-dessus des apparentes inconséquences, des visibles contradictions, un esprit d'indé-



Ruisseau en Picardie

pendance extrême, si profond qu'il ne voulait pas, même, à l'occasion, en paraître l'esclave.

Son portrait physique ne démentait pas ce portrait moral et il en acceptait la ressemblance dans la peinture que j'en avais une première fois tracée[1], montrant dans toute sa conformation, son allure et son visage, « ce

[1] *J.-C. Cazin* (*Art et Décoration*, décembre 1897) ; article qui a été repris en partie pour être fondu dans cette étude.

mélange de matérialité et de rêve, de vie puissante, active et vigoureuse et de développement intellectuel et imaginatif... ; ces traits, colorés, fortement accentués, avec un certain caractère de sensualité à la partie inférieure, couronnés par un large front d'être songeur et compréhensif, qu'encadre une abondante chevelure rejetée derrière les oreilles et par deux yeux bleus à fleur de tête, vifs et mobiles, tendres et mystérieux qui regardent en dedans,



Montreuil-sur-Mer. Étude pour la « Ville Morte »

si clairs pourtant qu'ils semblent absorber toutes les images extérieures ». Et il ne se fâchait pas d'être comparé à « la figure sympathique d'un faune bienveillant et contemplatif ».

Au point de vue de l'étude de son caractère, l'histoire de sa vie est très instructive. Ce n'est pas qu'elle soit remplie de grands et notables événements, qu'elle ait traversé des péripéties très agitées, qu'elle ait connu, comme tant d'autres, avant la gloire, les cruautés de la misère ou les injustices des persécutions. Non, assurément. Son existence revêt une apparence très paisible, de tout temps, même dans la modestie de ses débuts et, le jour tardif où il se manifesta comme peintre, le succès lui vint immédiat, malgré les hésitations des esprits timorés et les malveillances prêtes à s'ouvrir. Il y

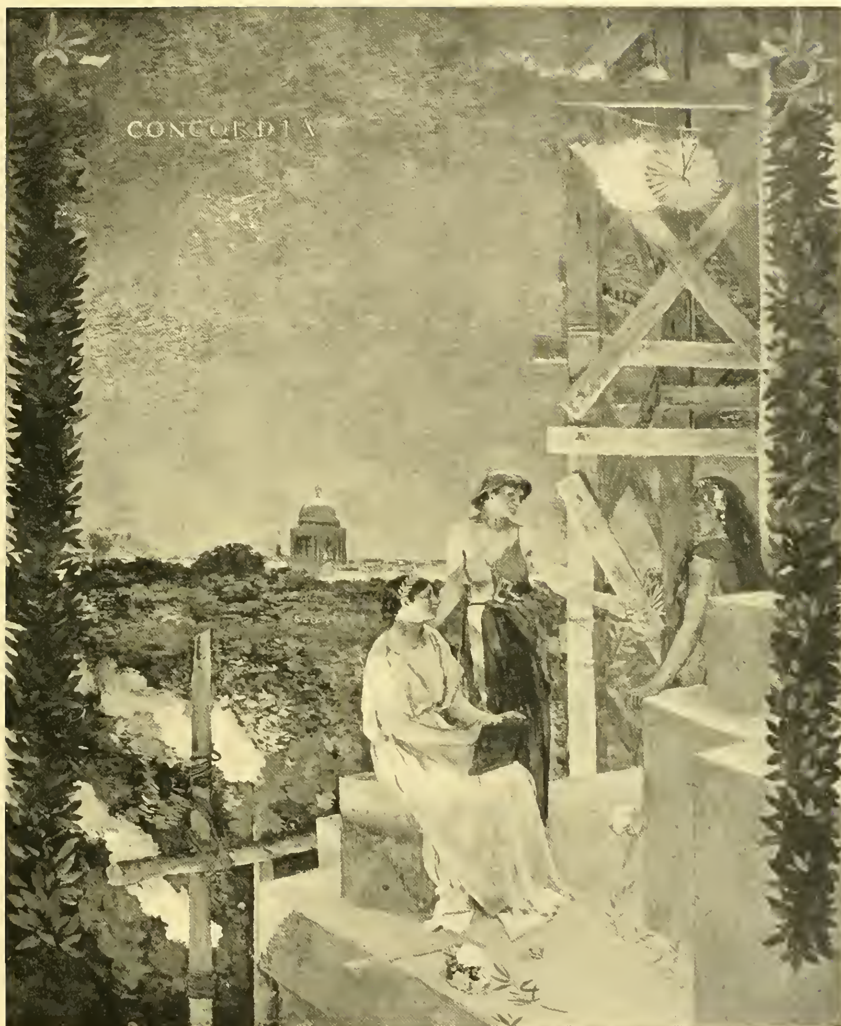
avait en lui, à côté de nouveautés qui paraissaient inquiétantes, je ne sais quel charme persuasif qui désarmait les mauvaises volontés.

On connaît les principales dates de sa biographie. Il était né en 1844 à Samer (Pas-de-Calais), dans la chère maison paternelle, non loin de Boulogne, où son père, qui était médecin, alla exercer en dernier lieu, et de ce petit hameau



Étang en Picardie

d'Equihen, perdu dans les valonnements des dunes, au bord de la mer, dont il avait fait son royaume et qui forme l'éternel décor de son rêve. Il fit ses études en partie au collège de Boulogne où il se lia d'une amitié étroite avec les frères Coquelin, en partie en Angleterre, dans une pension de campagne, où on l'avait envoyé en raison de sa santé; il passa son baccalauréat à Lille. De bonne heure il avait manifesté des goûts très vifs pour les arts. Sa famille, sans les voir avec enthousiasme, ne les découragea point, cependant. Elle était, d'ailleurs, préoccupée pour ainsi dire entièrement de l'avenir de son frère aîné qui continuait la profession paternelle. On



J.-C. Cazin. — Souvenir de fête à Paris

le laissa donc venir à Paris, où il entra à l'École gratuite de dessin de la rue de l'École-de-Médecine, alors si populaire, et qui faisait une petite concurrence active à l'École des Beaux-Arts, grâce aux principes d'enseignement de Lecoq de Boisbaudran.

On ne peut, en parlant de Cazin, ne pas dire un mot de ce maître, dont le souvenir est resté si cher aux grands disciples qu'il a formés. De cette école sortaient des hommes comme Bonvin, Fantin-Latour, Legros, Bracquemond, Gaillard, Ribot, Dalou, Rodin, Chaplain, Roty, Aubé, Just Becquet, Guillaume Régamey, Lhermitte, etc., qu'on retrouvera tous aux premiers rangs de l'art contemporain. On peut comprendre que Lecoq fût combattu avec ardeur par ses collègues de la rue Bonaparte.



Lever de lune a Equihen

J'ai déjà dit, à propos de Legros et de Fantin-Latour, quel était l'enseignement de ce maître qui se préoccupait d'exercer la mémoire de l'œil comme étant le principal instrument de l'artiste. Comment ne pas revenir, un instant, sur ce sujet, lorsqu'on connaît l'intérêt passionné que Cazin apporta toute sa vie à ces questions d'enseignement ?

Que l'on peigne un objet quelconque, en rentrant chez soi, de souvenir,

ou qu'on le copie directement d'après nature, c'est toujours, au fond, le même exercice de mémoire auquel on se livre et les deux opérations ne diffèrent que par le temps employé par le cerveau à retenir les formes de cet objet. Entre l'examen de votre regard et le travail de votre pinceau, dans les deux cas, les apparences n'existent plus que dans votre mémoire. Ce qu'il faut donc



Route près Equihen

obtenir d'un élève, c'est qu'il développe sa faculté d'observer et de prendre et sa capacité de retenir.

Lecoq s'attacha avec passion, pendant le long cours de sa carrière, à cette idée du dessin de mémoire qui produisit de si extraordinaires résultats et que plusieurs de ses grands pupilles, tels que Legros et Cazin, eurent pour ambition d'enseigner à leur tour[1]. En dehors de ses cours à l'Ecole, il avait

[1] Cf. Lecoq de Boisbaudran : *Education de la mémoire pittoresque*, 1847 ; 2e édit. 1862 ; — *Lettres à un jeune professeur* (c'était Cazin) *sur l'enseignement du dessin et de la peinture*, 1876 ; — *Coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts*, 1872 et 1879.

réuni dans son propre atelier ses meilleurs élèves. Il y avait là, naturellement, Legros, Fantin, Lhermitte, etc. Cazin en fut un temps le massier. Lecoq s'était tellement attaché à ses disciples, devenus presque tous illustres, qu'après avoir gardé toute sa vie des relations amicales avec la plupart d'entre eux, il en institua quelques-uns comme héritiers d'une partie de sa petite fortune et de ses dessins.

Cazin avait toujours conservé une gratitude extrême envers son maître. Il eût voulu que j'entreprisse l'histoire de ce petit milieu si ardent sur lequel

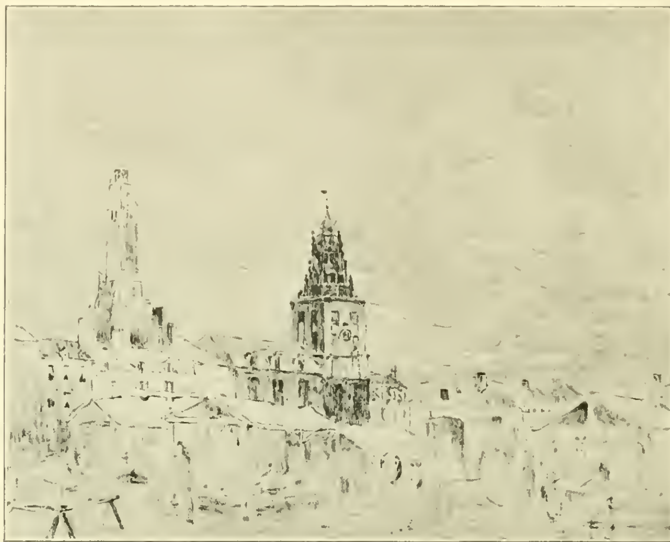


Étude près de Samer

il me promettait bien des documents et des renseignements. J'avais fini, pourtant, par le persuader de s'exécuter un jour, lui-même. La mort a anéanti ce projet, comme tant d'autres qu'il avait formés d'écrire, soit sur des questions de musées, soit sur des questions d'enseignement.

Car on ne peut se figurer, à quel point, au milieu des hauts soucis de son art, ces préoccupations d'école hantèrent sa pensée. Elles apparaissent à toute époque de sa vie avec l'obsession d'une idée fixe et, comme à travers tous les méandres de sa carrière il gardait une persévérance inlassable, il ne déses-

pérait pas, un jour, d'arriver à faire prévaloir ses principes d'enseignement. Je puis garantir que, à la veille même de sa mort, dans cette tentative bien inutile qu'il fit pour entrer à l'Institut, et dont l'échec fut plus fâcheux pour cette compagnie que pour lui-même, l'espoir d'être appelé dans les conseils



La place du marché a Calais

de l'État et de pouvoir y insinuer certaines réformes ne fut pas étranger à la recherche de cette petite satisfaction de vanité.

L'enseignement de Lecoq de Boisbaudran était tel qu'il avait fini par infuser le goût du professorat à ses élèves. Le premier pas que Cazin fit dans cette voie fut à l'Ecole spéciale d'architecture que M. Trélat venait de fonder. C'était en 1863. Cazin, désigné par Lecoq, y professa le dessin pendant trois années environ.

Par nature, il fut toujours instable et multiple. Aussi le voyons-nous bientôt installé non loin de Barbizon et de la forêt de Fontainebleau, à Chailly, où il dessine, peint, regarde, se prépare, et s'aventure même au Salon,



J.-C. Cazin. — Tobie (musée de Lille).

tentative hardie, car Lecoq détournait le plus longtemps possible ses élèves de peindre et surtout d'exposer. En 1868, nouvellement marié avec la jeune femme qui devait devenir l'admirable compagne de sa vie d'homme et de sa carrière d'artiste, il est appelé, toujours sur la proposition de Lecoq, à la conservation du musée de Tours et à la direction de l'École de dessin de



ROUTE PRÈS EQUIHEN

cette ville. C'est à cette occasion que Lecoq lui adressait ces *Lettres à un jeune professeur* qu'il publia plus tard.

Jeune, ardent, enthousiaste et réfléchi, tout fraîchement pénétré des grandes et simples leçons de son maître, Cazin parut trouver dans cette situation la réalisation de ses aspirations idéales.

Il aimait à se rappeler le temps de cette belle jeunesse, si active, si vivante, si intelligemment remplie. Tous ses rêves prenaient corps. Le peintre, le pédagogue, le céramiste, qui se disputaient tour à tour le règne de sa pensée, trouvaient matière à se satisfaire également. L'école était importante en raison des industries nombreuses de la localité ; la campagne était belle, aux environs de la ville, et il y avait loué une petite maison, ancienne

propriété de Balzac, disait-on, où le jeune ménage se plaisait à peindre dans le jardin tout fleuri, des panneaux de soleils, d'hortensias, de roses trémières et, dans cette région où s'étaient perpétuées de vieilles traditions céramiques, il trouvait à souhait pour ses poteries des gisements d'argile et des fours.

En arrivant dans son école, il avait été frappé à la fois par le manque de discipline et par le défaut de méthode. Avec sa finesse et son tact, il remit



Étude en Hollande

tout en ordre, supprima les surveillants, obtint une assiduité remarquable et inventa ce moyen très ingénieux de récompenser ses meilleurs élèves : c'était d'augmenter leurs heures de travail. Tous les soirs, ou presque tous les soirs, il avait cours, soit de dessin, soit de modelage. Il gardait près de lui, quelque temps après l'heure réglementaire, ceux dont il avait été satisfait ; comme Lecoq, il avait groupé les plus intelligents dans une sorte d'atelier à part, chez lui, et le dimanche matin, il leur payait à ses frais le modèle vivant et leur enseignait la peinture. On peut imaginer facilement les résultats que devait obtenir un tel maître.

Ce n'était pas assez de ces longues journées. Rentré dans son foyer, près

du berceau de l'enfant endormi, jusqu'à une heure avancée de la nuit. l'infatigable professeur et sa vaillante jeune femme dessinaient ensemble, cherchaient des compositions d'ornement, décoraient des poteries, dans une perpétuelle et calme griserie de travail.

Le musée ne lui était pas moins cher. Il aimait à me rappeler son titre



Plaine en Hollande

d'ancien collègue. Il ne cessait de suivre avec un œil attentif et réfléchi les modifications du Louvre, du Luxembourg, des musées de Belgique, de Hollande et d'Angleterre qu'il visitait constamment, faisant des remarques judicieuses, s'attachant en homme du métier à la critique des sujets les plus techniques : questions d'attribution, et surtout de classification, de conservation et en particulier de présentation, car il était très sensible sur ce point. Son organe était d'une délicatesse, je dirais même d'une susceptibilité ombra-

geuse qui s'affectait partout des moindres désaccords et qui, à la veille de la mort, le faisait souffrir des papiers peints de sa chambre d'hôtel.

C'est pourquoi, soit à la Société nationale des Beaux-Arts, soit à l'Exposition universelle, lorsqu'on lui confiait le soin de placer les objets d'art, ce grand songeur si indépendant, d'aucuns disaient si fantasque, qui ne tenait



Nuit de lune au Zuyderzée

compte d'aucune règle dans la vie, faisant de brusques apparitions et de brusques départs, passant d'un domicile à l'autre, ne prenant même pas soin des heures de repas — car il se nourrissait de peu et à toute heure — lorsqu'il s'agissait de ses fonctions d'organisateur, le voyait-on toujours exact, n'épargnant ni son temps ni sa peine, attachant hautement une réelle importance à ces questions si longtemps négligées ou dédaignées.

La guerre vint les surprendre dans ces labeurs nobles et passionnants et bouleverser le calme de leur vie. Pendant six mois d'occupation, Cazin vécut dans des transes. Il tremblait pour les trésors convoités de son musée. Il avait organisé, dans les salles, une ambulance tenue par sa femme et il avait caché,



enfermés dans une caisse de zinc, enfouie elle-même au fond d'une cave, derrière un mur qu'il avait fait élever et contre lequel, pour comble de dissimulation, il avait fait installer une fontaine où tout le monde venait puiser, les fameux Mantegna, que l'autorité prussienne, très au courant de nos richesses, recherchait minutieusement.

Malade, rebuté par ces mauvais jours, il n'eut pas de peine à être ébranlé par les projets séduisants que lui fit entrevoir son camarade Legros. Celui-ci était venu à Tours, pour assister à la distribution des prix de l'École. Il avait offert au musée de cette ville, par amitié pour Cazin, le portrait de son père, du Salon de 1857. Il suggéra à Cazin l'idée de fonder ensemble à Londres un établissement d'enseignement artistique d'après la méthode de leur maître.

On quitta Tours non sans regret, surtout de la part de la jeune femme, entraînée dans un nouvel inconnu, à travers de nouvelles luttes, en un pays étranger dont elle ne connaissait pas la langue. C'était à l'automne de 1871.

La combinaison projetée ne réussit pas. La famille Cazin se trouvait perdue dans cette immense cohue humaine, sans ressources, comme le ménage des divins proscrits, qu'il peignait plus tard, poursuivi et lassé, dans la solitude palestinienne d'Equihen.

Mais cette intelligence active et vaillante ne connaissait pas le découragement. On eût dit presque qu'il était ravi de cette nouvelle situation qui l'obligeait à exercer son ingéniosité native. Le professorat abandonné, il songea à la céramique. Car il est curieux de noter que, sans cesser de peindre, il semblait redouter encore de se lancer dans cette voie et il paraissait n'attendre son avenir que de l'une ou de l'autre de ces premières vocations.

Cela explique le retour constant de sa pensée vers ces idées, la direction qu'il fut heureux de voir prendre, dans ces dernières années, à sa femme et à son fils, et tout le temps qu'il dépensait à ces travaux, délaissant, au vif regret de ceux qui l'entouraient, ses grandes compositions picturales, dont les projets et les études remplissaient ses cartons et dont il remettait toujours l'exécution au lendemain.

La carrière de potier de Cazin avait commencé de très bonne heure. Déjà, à Samer, étant jeune homme, il se plaisait à ces délassements; plus tard, à Paris, il reçut les conseils d'un artiste de Sèvres, le peintre Houry.

Il continua ses essais à Tours avec assiduité. Mais jusqu'alors il n'avait étudié que la faïence. A Londres, il s'entendit avec les patrons d'une

manufacture de Fulham « Fulham Pottery », obtint qu'on lui confiât un certain nombre d'ouvriers qu'il payait à l'heure et exécuta une longue suite de grès qui portent sa signature ou sa marque.

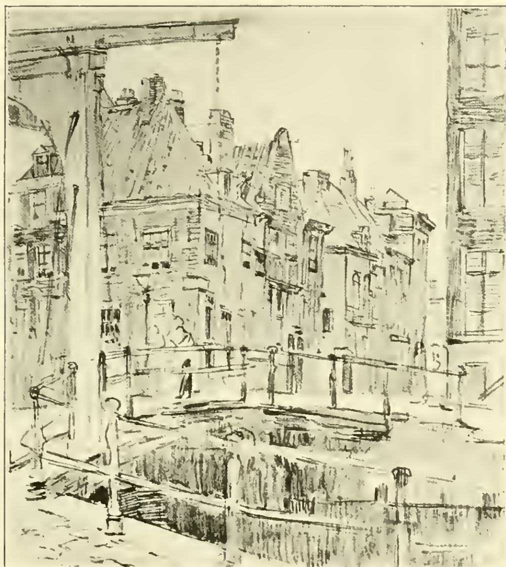


Moulin en Hollande

Les uns sont des objets d'usage : salières, pichets, plats, qu'il devait livrer en nombre à des maisons comme celle de Doulton, mais qui portent toujours sa marque. Ce sont en général, des grès bruns décorés d'ornements en relief empruntés à la géométrie ou à la flore stylisée. Le goût en est simple et élégant.

Les autres sont de véritables pièces de collection, d'autant plus précieuses qu'elles forment le point de départ de tout le magnifique développement des arts céramiques qui caractérise l'histoire industrielle de notre époque. Cazin en sentait si bien le prix lui-même qu'il avait racheté, depuis, tous les spécimens, qu'il avait pu retrouver, de cette production unique dans sa carrière. La matière en est superbe, les émaux, dans leur sobriété, ont de la profondeur, de l'éclat et une variété de nuances, sinon de tons, assez rare à ces hautes cuissons. Ce sont là de vrais et beaux fruits de la flamme.

Dans les vases, les galbes sont soigneusement étudiés en des formes bien cadencées ; il ménage avec soin les nus et les parties décorées, les grave en creux ou en relief, y découpe des ajourements délicats. L'ornementation est empruntée à la flore, dans la liberté de son épanouissement naturel, ou avec une stylisation extrêmement discrète qui n'en déforme ni la grâce ni la légè-



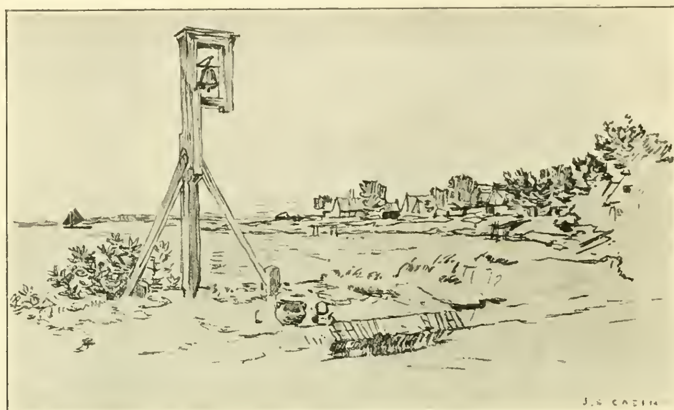
Étude a Amsterdam

reté. Comme Bouvier[1] qui, de son côté, avait, dès 1869, créé un genre de poteries d'une décoration intelligente et originale, comme Bracquemond qui, tantôt chez Deck, tantôt à Paris ou à Limoges, s'affirmait magistralement dans la même voie. Cazin subissait le charme puissant et encore inédit de l'art merveilleux du Japon. Il en reçut l'influence, modérée d'ailleurs, et comme tamisée à travers je ne sais quelle élégance un peu britannique.

L'exposition que Cazin fit de ses grès en 1882, à l'Union centrale, la

[1] Voir : Moreau-Nélaton : *Un précurseur. Laurent Bouvier* (*Art et décoration*, mai 1901).

vitrine qu'il en recomposa plus tard à la Société nationale, pour justifier de son titre de président de la section des objets d'art, cette même vitrine qu'il offrit au Luxembourg pour obtenir sa consécration comme céramiste, ont appris au public le cas que l'on doit faire de ce potier qui a été le premier précurseur de la renaissance des arts du feu et que l'on considérerait



LA CLOCHE (ZUYDERZÉE)

comme hors de pair en ce genre si la gloire qu'il devait s'acquérir comme peintre n'avait fait négliger ces titres.

Exposés à Londres chez un ami qui tenait la succursale de la maison Durand-Ruel, ces grès réussirent à merveille. Le placement en fut rapide et comme le prix en était assez élevé, la situation de Cazin devenait excellente. C'est peut-être ce qui ne l'intéressa plus.

Au bout, donc, de trois années, on quitta Londres. Mais, cette fois, c'était la peinture qui réclamait sa part de gouvernement. La famille se dirigea sur l'Italie, où elle passa, en 1874, tout un hiver de contemplations enthousiastes.

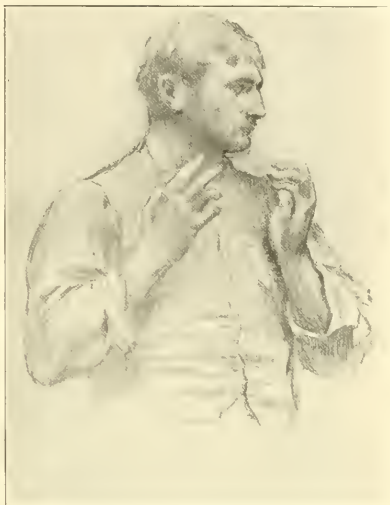
Venise, l'étrange cité marine avec toute sa féerie de nature et tout son prestige d'art, Venise où il se repaissait, comme avait fait avant lui Gustave Moreau, de ce singulier et savoureux Carpaccio ; Florence, avec son paysage



J.-C. Cazin. — Théocrite

de collines au caractère lumineux et précis, austère et élégant comme tous ces adorables et hautains génies dont les rêves ingénus et fiers le passionnaient; Pise et le Campo-Santo et ses ciels mouillés et mélancoliques; toutes ces villes pleines d'un passé toujours vivant parlaient à son imagination exaltée un langage qui convenait tour à tour à ses ardents besoins de vie extérieure, de lumière, de sensualité délicate, et à ses goûts non moins ardents de méditation, de vie intérieure, de religiosité attendrie, de mysticisme subtil et exquis.

Ce fut pour le jeune couple un voyage d'enchantements.



Étude pour une composition inachevée « La superstition »

Rentré à Boulogne en 1875, il se mit franchement au travail et cette fois c'était le peintre qui l'emportait pour longtemps. Cependant, son instabilité perpétuelle et son éternelle idée fixe de professorat le poussa encore une fois dans une petite aventure, instructive à cet égard.

Brusquement, en 1875, il disparaît avec sa femme et son jeune enfant pour aller s'installer à Anvers, afin d'étudier la méthode de l'Académie. Sans se laisser rebuter par les chaleurs d'un été torride, les ennuis d'une installation provisoire et même les indispositions physiques, il se fit inscrire à son âge, — il avait alors trente-quatre ans! — comme élève de l'Académie, suivant les cours, subissant les compositions, observant à fond cet enseignement dont les principes — qui ne diffèrent guère, hélas! des nôtres — lui causaient une très douce gaîté. On crut à une mystification. C'était l'ancien « dada » qui reparaissait.

De retour à Boulogne, il exécute sur le quai du Bassin, en face de la maison qu'il habitait, le *Chantier*, exposé au Salon de 1876, et la place qu'il prenait du coup parmi les jeunes peintres le décida à venir se fixer défini-

tivement à Paris. Nous l'y verrons bien, en 1878, ressaisi encore une fois par la passion céramique, déménageant au boulevard Picpus, près de la place du Trône, pour être à portée des fours où il voulait tenter de nouvelles expériences, mais malgré toutes les velléités qui pourront le reprendre de loin en loin dans le sens de l'une ou de l'autre de ses marottes de prédilec-



Moulin du Portel

tion, c'est de ce moment que date le commencement de cette grande et glorieuse carrière de peintre.

Cazin débutait donc, pour ainsi dire, à trente-cinq ans.

Si l'on excepte, en effet, les études envoyées aux Salons de 1865 et de 1866 et antérieurement à l'exposition de 1863, où tout artiste qui se respectait devait avoir compté parmi les proscrits, le *Chantier* inaugure publiquement la suite abondante et sans autre arrêt de sa production picturale.

Une étude du cabinet de son père, exécutée en 1859 — il avait alors dix-huit ans — qu'il avait religieusement conservée et qui est intéressante à opposer à un autre intérieur : la *Chambre mortuaire de Gambetta*, nous montre

cependant, quel peintre il devait être avant ce début tardif, puisque ce premier ouvrage réunit déjà presque toutes les qualités personnelles de vision délicate et expressive qui le caractériseront plus tard.



Minuit

Coup sur coup, de 1876 à 1883, il expose après le *Chantier*, la *Fuite en Égypte* (1877); le *Voyage de Tobie* (1878); *L'Art*, panneau faisant partie de la décoration d'un plafond, et en même temps le *Départ* (1879); *Ismaël, Tobie, la Terre* (1880); *Souvenir de fête* (1881); *Judith* (1883); c'est-à-dire que, dans l'espace de huit années, il accumule l'ensemble de ses plus beaux ouvrages de composition historique.

L'impression causée par ces envois répétés fut d'abord celle d'une vive surprise. On était, au premier aspect, un peu déconcerté devant cet art inattendu, aux formes inédites, d'une présentation inaccoutumée, qui dérangeait brusquement toutes les habitudes reçues; art à la fois très simple et très raffiné, très savant et très attendri, qui apportait des notes d'une saveur singulière dans les harmonies, une vision comme rajeunie de la nature et une



Nuit de lune

émotion communicative dans le sujet: art enfin où l'on ne savait ce qui vous attachait le plus de la figure humaine ou du paysage, tant leur attrait à chacun était pénétrant et tant l'accord était étroit entre les personnages et le décor.

Des défiances et des inquiétudes s'éveillèrent en même temps que des sympathies; on essaya de critiquer les moyens quand on ne put atteindre les conceptions, mais le succès, éclatant, répété, ne tarda pas à couronner cette magnifique et soudaine éclosion de chefs-d'œuvre auxquels rien ne préparait l'opinion dans le passé de cet artiste. Une récompense timide, une mention, avait accueilli en 1877 la *Fuite en Égypte;* en 1880, une première médaille venait, d'emblée, consacrer l'*Ismaël* qui entrait au Luxembourg, tandis qu'en



J.-C. Cazin. — L'étude

1882, après son exposition à l'Union centrale, le petit ruban, si envié des jeunes artistes, venait fleurir sa boutonnière.

Subitement Cazin disparaît. Fidèle à ses habitudes d'indépendance et d'humeur voyageuse, se défiant du succès et des retours de la popularité, il fuit pendant près de quatre ans à travers la Hollande ou la Flandre et surtout vers les délicieuses impressions premières d'Italie. Il a hâte de se retrouver en Toscane, où il veut boire de nouveau le charme austère et pacifiant de cette nature et de cet art qui l'avaient jadis pénétré par le même caractère d'élégance fière, de tendresse sereine et de pureté ascétique. C'est de cette époque que date toute une série d'exquises visions de Pise, où il s'attarda longtemps à subir la séduction mélancolique, en plein pays méridional, de ce ciel gris et pluvieux qui donne un charme si voilé aux augustes souvenirs de son grand passé.



VILLAGE DE SEINE-ET-MARNE

Il était de retour en 1888. A partir de ce moment le caractère de son art, sans être visiblement modifié, paraît suivre pour longtemps une inspiration un peu différente. Tandis que la période antérieure semble comprendre presque exclusivement toutes ses inspirations d'ordre historique, dans la nouvelle période qui commence à ce jour, ses tableaux de figures, de moins en moins nombreux, quittent le domaine de l'histoire et de la légende pour revêtir un aspect purement général et humain, ou plutôt même, il se laisse presque entièrement absorber dans la contemplation ininterrompue du spectacle éternellement changeant des éléments et des choses. C'est ce qui explique que

Cazin ait pu être considéré, dans la deuxième partie de sa vie, plus spécialement sous cette incarnation du paysagiste.

Quel que soit le rôle considérable qu'il ait rempli dans notre école en cette qualité particulière et quelle que soit la part importante que joue le paysage dans ses tableaux de figures, il ne faut point oublier, cependant, que c'est par

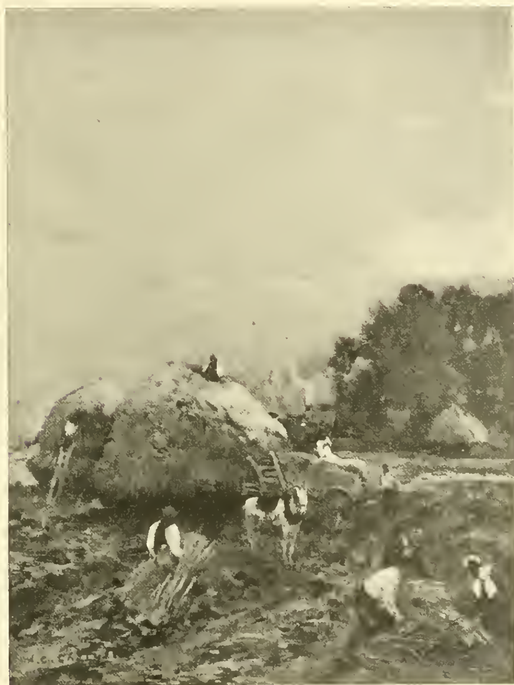


Village de Seine-et-Marne

ses compositions historiques que Cazin s'est imposé d'abord à l'admiration de ses contemporains.

« *Monsieur Cazin, peintre d'histoire...* », lui avait écrit Baudry, en 1880, pour le féliciter de sa première médaille. Bien que son indépendance fût peu disposée à se soumettre à la servitude de ces étroites catégories, Cazin rappelait volontiers ce titre académique, en souriant, soit qu'il lui plut par un petit air vieillot qui fleurait son passé, soit plutôt parce qu'il voulait maintenir qu'il n'avait pas renoncé à le mériter. Il aimait encore à l'invoquer dans son acte de candidature à l'Institut et, assurément, il avait l'intention décidée d'ou-

vrir une troisième période à sa carrière et de réaliser sans plus tarder tous les beaux rêves de sa jeunesse dans lesquels son imagination n'avait cessé de se bercer, et pour lesquels il continuait journellement à amonceler les notes,



La moisson en Seine-et-Marne

les croquis, les dessins. Il venait d'en donner un gage en remaniant définitivement ses premiers panneaux de la Sorbonne et en se préparant à compléter cet ensemble par deux autres sujets, également empruntés au même fond : *Démocrite* et le *Pouvoir des fables*.

Sa *Judith*, on se le rappelle peut-être, était la première composition d'un ensemble de cinq panneaux. La commande lui en avait été proposée pour la

Manufacture des Gobelins. Il parut craindre alors que ses cartons ne fussent découpés, suivant l'ancienne coutume, pour être confiés aux tapissiers, et il laissa tomber ce projet. Mieux renseigné plus tard, il fut pris de regret et il se disposait, dans ces derniers temps, à aborder l'exécution des autres panneaux, déjà tout prêts dans ses cartons et surtout dans son esprit, et qu'il n'avait, pour ainsi dire, plus qu'à écrire.



Village de Seine-et-Marne (Nuit d'été)

Il était hanté par d'autres sujets bibliques ou évangéliques : une scène du déluge, la continuation de Tobie, le bon Samaritain, la Cène. Il avait aussi en vue une suite de Jeanne d'Arc, et c'était un sujet qui lui était particulièrement cher par tout ce qu'il mêlait à son caractère religieux et héroïque de forte et verte senteur campagnarde. Il y avait songé à la mort de Baudry. Il avait pu espérer alors que les travées du Panthéon, consacrées aux gestes de la grande vierge guerrière, seraient confiées à son pinceau, et l'on peut croire que c'eût été un ensemble digne de la *Sainte Geneviève*. C'était, du moins, le



EN HOLLANDE

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp L Fort

sentiment de Puvis de Chavannes, de qui les pressantes instances ne purent obtenir pour son ami cet admirable sujet qui a été si pitoyablement défiguré.

Cazin songeait aussi à une série de compositions, suggérées par la lecture de l'Odyssée, sur les aventures du fils d'Ulysse ; il concevait également, à côté de ses décorations de la Sorbonne, d'autres sujets empruntés aux fables de La Fontaine ; il avait même commencé à prendre en mains un tableau de *La vieille et les deux servantes*.

Car ses livres favoris, c'était l'Évangile et surtout la Bible qui ne le quittait guère, même en voyage, Homère, Virgile et La Fontaine. Il aimait les paraboles, les apologues, les fables, tout ce qui parlait par images et lorsqu'il résolut de traduire en peinture le *Pouvoir des fables*, il semble qu'il ait voulu attester ainsi l'influence que les simples histoires avaient sur son imagination.



Étude de bohémienne

Il trouvait une source continuelle de délicats ravissements à noter, dans ces livres éternellement humains à travers leurs particularités de temps et de races, tout ce qui racontait la vie simple et ingénue, héroïque et familière à la fois, de l'humanité primitive, et ce qui fait la beauté incomparable des choses antiques. C'était surtout le côté familier, intime et naïf, l'intérêt que prennent, dans ces grands récits ou dans ces légères mora-

lités, les petites choses comme les plus hautes, les êtres les plus modestes comme les personnages les plus importants, cette âme que notre La Fontaine, ainsi que ses ancêtres les plus éloignés, savait donner aux humbles compagnons ou témoins de la vie de l'homme, qui exerçait sur l'esprit de Cazin un irrésistible attrait.

Il lisait la Bible comme devaient la lire Poussin et Rembrandt. C'étaient



Culture en Seine-et-Marne

là, d'ailleurs, malgré d'autres sympathies qui l'appelaient vers certains précurseurs de Venise ou de Florence, ses deux vrais maîtres, ses deux grands amis, ses deux conseillers de prédilection.

Comme Millet, comme Puvis de Chavannes, à qui il se rattache par les liens d'une parenté assez rapprochée, il avait voué de bonne heure un culte fervent à l'illustre devancier dont le mâle et fier génie domine toute notre école. Il en avait spontanément compris toute la grâce austère, la joie grave, le charme sérieux de mélancolie et de tendresse virile, les sobres et profondes harmonies, les formes simples et expressives ; il avait communié, dans les

salles du Louvre, devant cette splendeur apaisée de l'*Automne* ou devant cette solennité si calme et si auguste de l'*Été*, avec cette intelligence robuste, contenue, mesurée, si puissante et si réfléchie, douée d'une faculté de compréhension si pénétrante que nul, peut-être, malgré la fausse éducation classique de son temps, n'a exprimé plus fortement la grandeur patriarcale des scènes de l'Ancien Testament et ne s'est rapproché si près du rêve antique. Et c'est bien près de Poussin que Cazin avouait qu'il avait appris le langage expressif des tons, le sens de cet accord intime entre les figures et le paysage, de cette collaboration du ciel et de l'heure et, pour ainsi dire, de cette participation, nécessaire, à l'émotion de la scène des témoins inanimés qui entourent les acteurs principaux.



Étude

Cette poésie subjective, il en avait aussi recueilli l'onde vivifiante à cette autre source encore plus abondante et plus passionnée, vers cette grande âme ardente et généreuse de Rembrandt, la plus humaine et la plus pénétrée du sens divin qui ait transfiguré dans le rayonnement de sa tendresse, de sa pitié, de son génie bienfaisant de lumière et d'amour toutes les plus humbles et les plus misérables choses de la vie.

Car c'est devant le *Bon Samaritain* et devant les *Pèlerins d'Emmaüs* que

s'est dévoilée à son imagination, demeurée en quelque sorte enfantine et qui peuplait de visions les paysages accoutumés, la simple, naïve et infinie grandeur de la Bible et des Évangiles. C'est à ces deux chefs-d'œuvre si émouvants qu'il empruntera ce charme ingénu et familier, cette saveur réaliste, cet accent populaire, on dirait même contemporain, qui rajeunissent par le courant de la vie tous ces sujets humbles et touchants, traités jadis par les grands décorateurs catholiques d'Italie et de Flandre avec d'étranges magnificences, si éloignées des graves récits des saints livres.

Aussi Cazin n'a-t-il point été frappé, dans les vieilles légendes judaïques ou chrétiennes, ni par les fastes héroïques du peuple hébreu, ni par les actes douloureux de la grande tragédie chrétienne. Il n'a même pas, comme souvent Rembrandt, été séduit par le mystère et le merveilleux des pompes de l'Orient. Il ne s'est laissé émouvoir que par des scènes d'humbles détresses, d'angoisses intimes, d'isolement et d'abandon, que la magie de sa lumière enveloppe comme d'une atmosphère miséricordieuse et consolante. C'est, ici, le groupe désolé d'Agar et d'Ismaël, debout et pressés l'un contre l'autre, dans le désespoir morne de leur solitude sans issue ; là, la pauvre mère contemplant d'un œil sec le corps étendu de son fils. C'est le premier couple d'humains chassés injurieusement de leur Eden primitif. C'est le départ de Tobie après les épreuves paternelles, accompagné du beau et céleste jeune homme qui lui sert de guide. C'est Judith, qui n'est plus pour Cazin la belle veuve du riche Manassé de Béthulie, mais une sorte de modeste Jeanne hébraïque. Moins sûre de ses charmes que de son courage, muette, émue, mais calme, prête à la victoire ou résignée au sacrifice, elle part simplement suivie d'une servante qui adresse un dernier adieu à son fiancé, au milieu des groupes silencieux qui saluent son dévouement. C'est le départ précipité et les haltes inquiètes à travers leur fuite en Égypte, de ce jeune ménage de pauvres et saints vagabonds qui nous touchent dans les hasards de leur exil par leur simple humanité.

Léonce BÉNÉDITE.

(*A suivre.*)



J.-C. CAZIN. — LA JOURNÉE FAITE (musée de Lyon).

LES SALONS DE 1901[1]

LA GRAVURE EN MÉDAILLES ET EN PIERRES FINES



utrefois, l'art de la gravure en médailles et l'art de la gravure en pierres fines étaient le monopole des mêmes artistes, marchaient de pair, côte à côte et se donnant la main. Dès l'antiquité grecque, nous voyons les mêmes maîtres s'attaquer indifféremment à la gemme et au métal, graver suivant leur fantaisie ou au gré des commandes, tantôt des camées ou des intailles, tantôt des monnaies et des médailles. A Phrygillos, par exemple, nous sommes redevables à la fois des belles médailles de Syracuse qui portent sa signature et d'une intaille qu'il a également signée. Son contemporain Olympos a gravé son nom sur des gemmes et des médailles d'Arcadie; et Cimon, le plus admiré des graveurs des grands médaillons de Syracuse, n'est-il pas signalé par Athénée comme étant en même temps le plus habile ciseleur sur métal du IV[e] siècle avant notre ère?

Cette alliance étroite de deux arts qui s'attaquent à des matières si différentes, la Renaissance l'a respectée et y est demeurée fidèle. Tous les graveurs de médailles, monnaies et plaquettes des XV[e] et XVI[e] siècles, ont été également des graveurs en pierres fines, et souvent ils ont traité le même sujet à la fois sur la pierre et sur le bronze. Des orfèvres et médailleurs comme Benvenuto Cellini et les deux Leoni, ont gravé des pierres fines, et il serait délicat de

[1] Troisième article. Voir la *Revue* des 10 mai et 10 juin 1901, t. IX, p. 341 et 397

décider si des maîtres comme Matteo dal Nassaro, Domenico Compagni surnommé *de' Cammei* et Giovani de Castelbolognese, dit Giovanni *delle Corniole* ont excellé davantage dans la gravure des gemmes ou dans celle des médailles et plaquettes. Il faut en dire autant de notre grand Guillaume Dupré sous Henri IV et Louis XIII.

L'époque moderne s'est sensiblement écartée de cette tradition dès la fin du XVIII[e] siècle, et elle a une tendance à la répudier chaque jour davantage. Je ne crois pas que Jacques Guay, l'incomparable graveur de camées et d'intailles protégé par M[me] de Pompadour, ait signé une seule médaille. Je ne connais, non plus, ni médailles ni plaquettes des trois Pichler qui, au temps de la Révolution et sous le premier Empire, ont inondé les collections de leurs intailles un peu trop uniformément inspirées de l'antique, ainsi, d'ailleurs, que tout l'art contemporain. Si Jeuffroy, Tiollier, Girometti et les Simon ont gravé à la fois des médailles et des pierres fines, des artistes éminents et plus rapprochés de nous, comme H. François, se sont confinés dans les gemmes, tandis que les grands maîtres de la médaille contemporaine restent étroitement cantonnés dans la spécialité où ils ont conquis leur légitime renommée. Ce n'est qu'en obéissant à une routine séculaire que les livrets des Expositions continuent à associer dans un même chapitre ces deux sœurs jumelles, la médaille et la gemme, et que, naguère encore, l'Administration des Beaux-Arts imposait aux concurrents, pour les concours annuels de l'École de Rome, l'obligation de graver à la fois une gemme et des médailles. Il n'y a pas plus de dix à quinze ans que cet usage a disparu : on ne demande plus aux médailleurs aucune œuvre de glyptique. Il semble donc qu'on s'achemine de plus en plus vers une scission complète, un véritable divorce entre deux arts étroitement liés par leurs antécédents et qui paraissent, pourtant, avoir bénéficié longtemps, l'un et l'autre, de la vie commune.

Les causes de cet abandon de la glyptique par les médailleurs contemporains sont sans doute multiples ; j'en entrevois une qu'il est bon de signaler. Elle réside dans les procédés mécaniques auxquels ont recours nos médailleurs : l'invention du *tour à réduire* est en voie de consommer la rupture entre la médaille et la gemme gravée. En effet, le graveur en pierres fines ne peut, lui, se dispenser de graver ; après avoir modelé son sujet en cire ou autrement, il est contraint de s'asseoir devant son touret et de creuser la pierre à la molette ou à la bouterolle : l'artiste doit être doublé d'un habile technicien.

Il en était ainsi du médailleur d'autrefois qui, pour exécuter une monnaie ou une médaille destinée à la frappe, devait graver au burin son bloc d'acier; mais aujourd'hui, la plupart de nos médailleurs sont devenus en



Georges Lemaire. — Camée sur sardoine (cadre en argent ciselé).

réalité des sculpteurs : sculpteurs de bas-reliefs pour médailles; ils ne gravent plus. Leur œuvre est conçue et exécutée en grandes proportions : ils l'abandonnent ensuite au praticien qui, avec le *tour à réduire* la rapetisse mécaniquement, et la gravure sur un coin d'acier se fait par un procédé analogue. A peine est-il nécessaire que l'artiste surveille ces opérations et procède, chemin faisant, à quelques retouches. Son art consiste donc, non plus à graver péniblement le dur métal, mais à modeler un bas-relief scup-

tural en lui donnant les dispositions qu'il croit convenir le mieux à une médaille et que l'expérience lui a enseignées. Dès lors, n'étant plus lui-même graveur des coins d'acier avec lesquels on frappe sa médaille, il ne saurait plus être graveur en pierres fines et il manque d'expérience technique pour s'attaquer au quartz, la pierre indomptable, suivant l'expression de Pline le naturaliste.

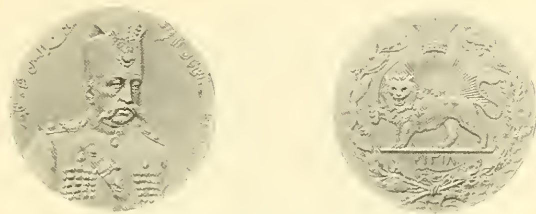
Seuls, les graveurs sur acier comme M. Tasset ou M. Le Double qui, cette année, a exposé au Salon une remarquable plaquette, *Le retour de Clovis victorieux*, d'après la peinture de M. Le Blant au Panthéon, sont préparés à creuser la gemme comme ils le font du métal ; seuls désormais, ils font appel à la même délicatesse de touche, à la même dextérité de main ; leur art et celui de la glyptique des gemmes ont besoin du même intermédiaire de la loupe grossissante, nécessitent la même éducation de l'œil, procèdent de la même esthétique.

C'est sans doute par souvenir de la tradition que nous venons de rappeler, que quelques graveurs exposent encore à la fois des camées et des intailles, des médailles et des plaquettes. Au Salon de cette année, M. Emile Gaulard nous donne deux bons portraits de M. Alexis Muzet, l'un en camée, l'autre en plaquette de bronze. M. Georges Lemaire a exposé, de son côté, un grand camée et deux plaquettes argentées, dont l'une, celle qu'il a intitulée *Mireille*, est vraiment délicieuse. Or, par les procédés techniques de son exécution, elle ne relève nullement de la glyptique, mais bien de la sculpture en bas-relief. M. G. Lemaire est à la fois sculpteur et graveur sur gemmes, comme il pourrait être peintre aussi : les deux branches de l'art qu'il exploite avec talent n'ont pas entre elles l'étroite solidarité technique que je signalais tout à l'heure entre la glyptique sur acier et la glyptique sur pierres fines.

Le camée de M. G. Lemaire, de proportions exceptionnelles, entouré d'un grand cadre d'argent ciselé qui en fait un objet de vitrine, est digne des gemmes du même maître, si justement appréciées à l'Exposition universelle. Le sujet représente un jeune homme assis sous un chêne et couronnant de fleurs une jeune fille debout devant lui. C'est une églogue printanière, empreinte de simplicité, de calme et de grâce et qui doit plaire. Peut-être trouverait-on qu'on n'y sent point assez courir le frisson amoureux du mois de mai, qui en ferait un pur chef-d'œuvre ; mais elle ne manque ni d'harmonie, ni de fraîcheur ; les couches de la sardonix sont de nuances agréables qui gagneraient encore à

être polies, comme le sont toutes les gemmes gravées des Anciens. Une telle œuvre a coûté à son auteur plusieurs années de labeur, autant qu'une grande statue : il est bon de le faire valoir, bien que, comme dit Molière, le temps ne fasse rien à l'affaire; le diamant sous la main du graveur sculpte le quartz presque avec la lenteur de la goutte d'eau creusant le granit.

Le camée de M. G. Lemaire est d'autant plus remarqué que, cette année, l'exposition de la gravure en pierres fines, camées et intailles, est particulièrement faible. Il semble qu'après le grand effort de l'Exposition universelle



PATEY. — PORTRAIT DU SCHAH DE PERSE, médaille argent (face et revers).

de 1900, les graveurs se reposent, reprennent haleine, et que les difficultés inhérentes à leur art, la longueur de temps qui leur est nécessaire, ne leur aient pas permis d'être prêts pour le Salon de cette année. Je ne vois guère à signaler, en effet, que deux camées sur belles sardoines de M. B. Hildebrand : l'un surtout, une allégorie intitulée *Le nid*, mérite qu'on le contemple à la loupe; le camée *Daphnis et Chloé* de M. Louis Domas est d'un dessin médiocre; M. Gustave Lambert ne nous a donné, cette année, qu'une petite intaille sur sardoine. Enfin, M. Emile Marius a gravé en creux sur cristal de roche un *Saint Georges tuant le dragon*; l'œuvre est imposante et de grandes proportions; l'exécution est vigoureuse, le dessin de belle allure, mais la tête de saint Georges manque d'expression et d'originalité.

Voilà tout ce que nous offre la glyptique des deux Salons, et l'on conviendra que c'est peu. Ce n'est pas assez si l'on se remémore les splendeurs passées de cette branche de l'art, si passionnément goûtée et appréciée des amateurs d'élite, encore à la fin du XVIII[e] siècle. La médaille a, sur la pierre gravée, cet avantage, si c'en est un, de pouvoir être reproduite indéfiniment : tout le monde peut se procurer un exemplaire de la médaille qui lui plaît.

La pierre gravée, au contraire, est unique : il n'y a qu'un original et on ne peut le propager que par le surmoulage. C'est un inconvénient pour le graveur qui ne peut *éditer* son œuvre et en vendre des exemplaires identiques, au gré des demandes; c'est un avantage pour le collectionneur jaloux, — ils le sont tous, — qui a un objet unique, impérissable. Il est sûr que le pareil n'existe pas chez son confrère et que son joyau ne deviendra jamais banal à force d'être reproduit et prodigué à tout venant. Malgré cela, la médaille est préférée aujourd'hui; elle est de plus en plus à la mode, non pas que, cette



Patey. — Médaille de la fondation de Marseille (face).

année, l'exposition soit, sous ce rapport, bien remarquable. Les noms les plus en vogue, ceux dont la renommée est assise, ne figurent point au catalogue comme si, satisfaits de leur gloire et accablés sous le faix des lauriers et des commandes, ils dédaignaient à présent les applaudissements du public.

Je ne résiste pourtant pas au plaisir de faire admirer ici, malgré son absence du Salon, la dernière des plaquettes de M. O. Roty : c'est la composition allégorique qu'il a imaginée pour célébrer le souvenir de la reconstruction et de l'agrandissement de la gare Paris-Lyon-Méditerranée, à Paris. Quoi de plus banal, dira-t-on, qu'une gare de chemin de fer, et y a-t-il rien qui soit moins fait pour inspirer un artiste? Quel ingrat sujet! Oui, sans doute, pour un artiste ordinaire ; mais telle est la fertilité et la chaleur du génie de M. Roty, qu'il a su composer un sujet plein d'originalité, simple et grand, qui s'impose et nous émeut. *Ferro conjungit*, dit la légende, et l'on ne

peut rien imaginer de plus gracieusement idéal, de plus noble comme expression, de plus pur comme lignes générales de dessin et de plus fin comme exécution, que ce petit tableau où le Génie des Arts unit et présente les unes aux autres trois grandes dames modernes drapées à l'antique. Les lecteurs de la *Revue* devaient avoir la primeur de ce chef-d'œuvre.

Le plus distingué, peut-être, des élèves de M. Chaplain, M. Henri Patey a exposé un cadre de belles œuvres devant lesquelles la foule se presse avec raison. On y remarque surtout un portrait du schah de Perse,



PATEY. — MÉDAILLE DE LA FONDATION DE MARSEILLE (revers).

vu de trois quarts, gravé à l'occasion de la visite de ce souverain à l'Exposition universelle : c'est une merveille de finesse, de délicatesse de burin, et sans doute aussi d'exactitude. Et puis, il y a la médaille de la fondation de Marseille dont je ne dirai qu'un mot parce que sa réputation est d'ores et déjà solidement acquise. Au droit, c'est la scène légendaire de l'arrivée des Grecs chez les Gaulois ; Euxène assis au festin que le roi Nann donne en l'honneur de sa fille Gyptis, et celle-ci présentant au noble étranger la coupe qui indique qu'elle le choisit pour époux : c'est un tableau de grande composition dans ce cadre si restreint qu'offre le champ d'une médaille. Le revers représente une vue perspective de Marseille et de son port : il est loin, suivant moi, d'avoir l'originalité et la valeur de la face qui paraît avoir absorbé tout l'effort de l'artiste.

A côté des belles œuvres de M. Patey, on remarque une plaquette de

M. Georges Dupré : elle est en forme de triptyque. La scène centrale, *Alma parens*, représente une mère entourée de ses enfants ; dans les compartiments latéraux, un guerrier et un laboureur, tous deux au repos. Ce sont trois poèmes de la vie que l'auteur a interprétés avec émotion ; une douce mélancolie plane sur son œuvre dont tous les personnages sont harmonieusement groupés. La plaquette de M. Niclausse, *Maternité*, rappelle par le sujet celle de M. Dupré ; elle est traitée en tons plus doux et empreinte aussi d'un réel sentiment poétique.

De M. Bottée nous signalerons la plaquette du docteur F. Guyon ; de M. Vernon, qui a fait de meilleures œuvres, le portrait de M. Waldeck-Rousseau ; de M. Alphée Dubois, le portrait de M. Janssen ; de M. Trojanowski, la médaille du jubilé littéraire d'Henri Sinkiewicz, le romancier à la mode ; de M. Henri Dubois, la médaille de l'élection de M. Loubet à la présidence de la République ; de M. Fourcade, deux bonnes plaquettes : *La défense du drapeau* et la *Fillette au chat*. Dans le cadre qui renferme les œuvres nombreuses de M. Charles Pillet, on s'arrête surtout devant une *Pastorale antique* de vigoureux relief et où les formes sont bien étudiées : ce sont deux nymphes captivées par les accords d'un satyre qui joue de la syrinx ; *Sainte Cécile* et *Alsace-Lorraine* sont de grands médaillons de facture distinguée que l'on doit au même artiste. M. Aristide Barré a exécuté de jolis panneaux pour un coffret à bijoux : ces plaquettes en argent repoussé et ciselé représentent des scènes champêtres traitées avec vérité et discrétion : le labourage, la moisson, les semailles, la fenaison, la rentrée des récoltes, le battage. Elles seront d'un gracieux effet décoratif.



LECASTELLOIS. — PLAQUETTE ARGENT

C'est toujours avec plaisir que je vois des artistes de profession mettre leur talent au service de la bijouterie et de l'orfèvrerie pratique, descendre de leur tour d'ivoire, travailler pour le public et ne pas se confiner orgueilleusement et exclusivement dans la conception d'œuvres de musées. On admirera cette année, dans la double exposition du Grand Palais, des œuvres remar-

quables qui rentrent dans cette catégorie et appartiennent aux genres les plus variés. L'une des branches de la bijouterie artistique exploitées dans ces dernières années avec le plus de succès, c'est la médaille religieuse. Une véritable révolution a été accomplie sur ce terrain par nos médailleurs, dont les œuvres font petit à petit l'éducation artistique du vulgaire, préparant ainsi les voies à nos sculpteurs, qui finiront bien, espérons-le, par expulser de nos



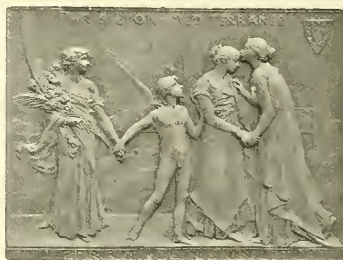
DUPRÉ. — ALMA PARENS, triptyque

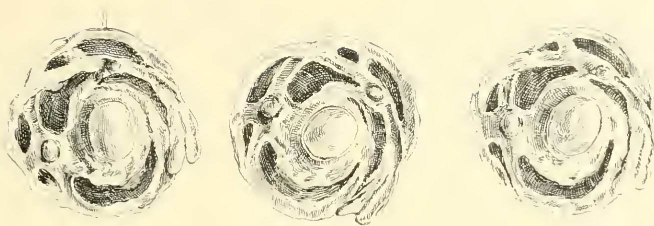
églises les insipides mannequins en carton-pâte du quartier Saint-Sulpice. Grâce à l'initiative de bijoutiers intelligents, nous avons aujourd'hui de véritables œuvres d'art à offrir à nos enfants comme médailles de première communion et nos plus illustres médailleurs ont composé, comme pièces de mariage, d'immortels chefs-d'œuvre. De là, on est passé aux médailles de dévotion et de pèlerinage ; il y en a d'excellentes qui font grand honneur aux artistes qui les ont signées. Dans les deux expositions du Grand Palais, on constate la marche de cette évolution moderne de la médaille religieuse ; il faut admirer la *Communion de saint Stanislas Kostka*, de M. Louis Castex, composition originale dans laquelle la figure du saint est vraiment transfigurée par l'inspiration mystique et où les anges paraissent des ombres descendues du ciel.

L'*Ange pleureur*, de M. Lindauer; *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*, de M. Tricard; quelques plaquettes de MM. Jules Boiné, Legastellois, Ch. Pillet, E. Dropsy sont aussi très intéressantes.

Mais, à considérer certaines autres œuvres, j'entrevois un écueil qu'il est temps de signaler. Que les médailleurs se gardent d'introduire trop de naturalisme dans leurs compositions : ce qui, dans la peinture, est peut-être encore supportable, ne l'est plus du tout dans la médaille. L'esthétique de l'Évangile s'inspire avant tout d'une douce et mélancolique rêverie; qu'on lui cherche des formules modernes, que les artistes aspirent à s'affranchir de la banalité traditionnelle et du convenu, fort bien; mais c'est faire fausse route que de recourir au naturalisme pour exprimer des sentiments supra-terrestres, au sensualisme pour traduire la pureté idéale de la vertu. Je ne sais rien de plus faux comme sentiment artistique et de plus choquant que certaines plaquettes de bronze où des christs, des saints, des anges, sont figurés avec des traits d'un réalisme trivial, parfois même avec les membres crispés et les yeux hagards d'échappés de Petites Maisons. La piété mystique, même d'une sainte Thérèse ou d'un saint François d'Assise, ne saurait s'identifier avec cette psychologie torturée que des littérateurs névrosés ont voulu préconiser avant qu'elle essayât de pénétrer dans l'art. La sublime élévation de l'âme par la prière et l'espérance n'est-elle pas faite surtout de simplicité et de sincérité, enveloppée dans une atmosphère d'idéal!

E. BABELON.





LES ARTS DÉCORATIFS

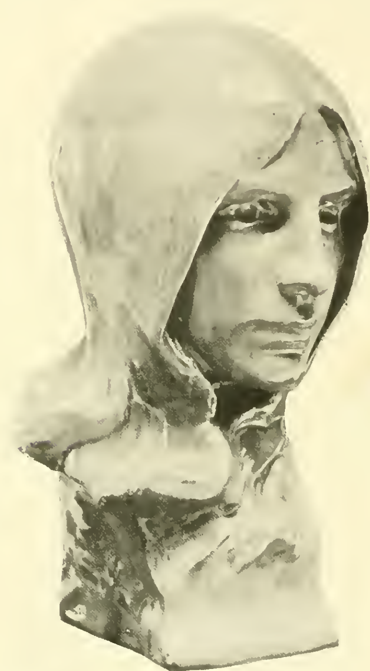


NAUDOT. — VASE EN PORCELAINE TENDRE DÉCORÉE D'ÉMAUX TRANSPARENTS A JOUR.

Au lendemain d'une exposition universelle, la besogne d'un critique chargé de rendre compte des Salons au point de vue des objets d'art est des plus ingrates. Tel tableau, telle sculpture peuvent constituer dans l'œuvre des artistes qui les ont créés une note nouvelle ; en tout cas, les sujets sont nouveaux. Il n'en est pas de même de la série des objets d'art, des arts mineurs pour employer un terme que je répudie presque autant que celui d'art industriel, car, à mon avis, il n'y a que l'art tout court, ni majeur, ni mineur. Mais, ce principe une fois admis, il n'en est pas moins vrai que ce que pendant un siècle on a appelé exclusivement le grand art est, par espèce même, infiniment plus varié en ses expressions. Un peintre ou un sculpteur nous montrent d'une année à l'autre des choses différentes de sujet, mais semblables de facture, pour l'ordinaire au moins. Un potier, un émailleur, un orfèvre, un bijoutier ne peuvent changer la technique qu'ils ont adoptée, ni même le style qu'ils ont suivi : ils appliqueront ce style et cette technique à des objets qui sans doute seront différents, mais dont l'expression sera sensiblement la même. Si les Salons annuels sont des institutions dont l'historien de l'art peut contester l'utilité, même pour la peinture et la sculpture, à plus forte raison peut-on trouver qu'il y a quelque excès dans des manifestations d'une périodicité aussi fréquente en ce qui touche les arts mineurs. Et ce

sentiment me paraît encore plus juste quand cette manifestation se produit au lendemain d'une exposition universelle qui a présenté et résumé les efforts de plusieurs années.

Il ne faut donc, cette fois, s'attendre, ni dans l'un ni dans l'autre Salon, à



H. Nocq. — Buste en grès

rencontrer rien de bien nouveau. Tout a été montré — en ce qui concerne la marche et l'épanouissement d'un style — l'an dernier. Ce qui est nouveau, et c'est là un point sur lequel on me permettra d'insister parce qu'il est capital, c'est l'extension donnée à la section des objets d'art. Il y a là un danger auquel les véritables artistes feront bien de veiller, en déployant, l'an prochain, une sévérité qui serait d'un bon exemple, en exigeant notamment le dépôt



Ph. Wolfers. — Collier fleurs de tilleul

des dessins signés par les artistes créateurs. Comment, le jury se montre très exigeant pour des peintres et des sculpteurs qui ont pu assurément se tromper et faire fausse route, présenter même des œuvres très incomplètes, mais qui, après tout, représentent un travail personnel et un effort cérébral, et il se montre aussi facile pour des travaux dont bon nombre sont plus près de l'industrie que de l'art ! Qu'on y prenne garde. Si un principe absolument juste a fait entrer aux Salons les arts mineurs, pour le plus grand bien de l'art en général et de l'art français en particulier, n'oublions pas que ces arts mineurs n'y doivent être représentés que par des morceaux absolument achevés et caractéristiques ; qu'il ne saurait être question de faire des expositions artistiques où figureraient, comme dans les expositions universelles, où l'industrie très justement doit tenir une large place, des créations qui n'ont aucun rapport avec l'art. On pourrait citer ici, mais je ne veux faire aucune personnalité, tel bronze ou tel bijou qu'on est bien étonné de rencontrer aux Salons. On comprend très bien que ceux qui en font commerce aient tenu à les y faire figurer, c'est une façon comme une autre de tromper le gros public ; mais ce qu'on conçoit moins, c'est qu'un jury qui parfois se montre si sévère et souvent très injuste pour des œuvres sorties des mains de véritables artistes, paraisse aussi coulant vis-à-vis de fabricants de camelote. D'année en année, ils deviennent plus nombreux et dégoûteront peu à peu tout le monde de la section des objets d'art. Si on ne veut pas à brève échéance atteindre ce déplorable résultat, il faut, et promptement, chasser les vendeurs du temple.

Des prophètes, ou tout au moins des gens qui prennent volontiers ce titre, dont quelques-uns s'avisent de faire de l'esthétique, après avoir fait un peu de tout, aussi mal d'ailleurs et avec ce ton tranchant des belles nullités, avaient prédit que le style *moderne* ne survivrait pas à l'Exposition universelle. Les Salons de 1901 nous le montrent toujours vivant et toujours évoluant, comme un organisme qui se modifie, change, vit et affirme son existence par ses transformations et ses modifications mêmes. En réalité, il est bien possible que ce style, qui n'est pas de création française, ne pousse jamais des racines bien profondes dans notre sol et que son épanouissement chez nous ne soit que très factice. Néanmoins il aura eu pendant quelques années, et il aura encore pendant quelque temps, un certain succès ; car si l'esprit français répugne un peu, grâce à son éducation classique, à la compli-

cation de ces formes et à leur manque de grâce, un autre côté de l'esprit français qui est le besoin de nouveauté, le besoin d'exotisme, le lui a fait accepter, sans conviction,à l'essai, pour ainsi dire. Mais il ne faut pas s'imaginer qu'il disparaîtra tout d'un coup et ne laissera pas de traces. Tout le monde, même ceux que leurs traditions éloignent le plus d'un pareil style, aura avalé un peu de ce poison : on ne s'en portera pas plus mal, du reste. L'art français, si on jette un regard sur le passé, a subi à différents moments des crises analogues : il en est même qui, dans leurs origines, leur développement, leur évolution rapide d'abord, puis plus lente, présentent absolument le même *processus* que le développement du style *moderne* en ces dernières années. La similitude des circonstances ferait croire à un prochain retour, possible d'ailleurs, du style classique. Mais qui sait ? le Français est compliqué, et du jour au lendemain il peut être attiré vers autre chose, vers une idée qui ajournera de longtemps encore une réaction, un retour vers le passé. En tout cas, rien n'indique en ce moment que cette réaction doive se produire si tôt, et les courbes, les contre-courbes, les paraboles et les paraphes, tout le bagage en un mot du *modern style* est encore de mode.

Comme toujours l'orfèvrerie et la bijouterie tiennent une large part dans la section des œuvres d'art. Décidément les artistes sont en délicatesse avec les diamants et autres pierreries dont les feux relèguent toujours un peu au second plan les belles montures. J'aime beaucoup les émaux, et les différentes applications qu'on en a faites ces dernières années à la bijouterie sont des plus charmantes ; mais si de telles applications peuvent passer pour heureuses dans des objets non destinés à quitter des vitrines qui les abriteront dès leur naissance comme des œuvres précieuses, et dans des bijoux destinés à être portés à la ville, en est-il de même des bijoux destinés à être montrés aux lumières ? Non assurément ; et là, délaissant toutes les gammes de tons savamment graduées par un artiste délicat tel qu'un Lalique, il nous faut revenir à la réalité des choses et toute femme y reviendra. Or, à la lumière, deux sortes de bijoux seulement conservent toute leur valeur : les bijoux tout en or, infiniment trop lourds ou trop somptueux d'aspect, les perles et les diamants, infiniment plus beaux et plus délicats. Et comme les bijoux d'émail n'ont pas de *feux*, je me demande quelle peut être leur utilité comme bijoux destinés à être portés : la plupart sont des œuvres qu'on ne peut montrer que le soir, et le soir on hésitera à se parer d'œuvres qui



H. Nocq. — Chaines et pendants de cou, coquillages

perdent aux lumières beaucoup de leur éclat et de leur délicatesse. Cela nous ramène à l'éternelle question de l'objet de vitrine si décevant pour l'art, objet que n'ont guère connu nos pères, ce en quoi ils avaient mille fois raison.

Cette réserve générale une fois faite, je ne vois aucune difficulté à reconnaître que M. Lalique déploie un immense talent dans ses diadèmes, dans ses pendants de cou, dans ses ornements de corsages, dans ses agrafes, dans lesquels cette année il s'est inspiré surtout des végétaux, depuis les aiguilles du pin jusqu'au délicat et odorant jasmin ; je reconnais que nul mieux que lui ne sait faire valoir les tons des émaux translucides vert pâle ou violacés, mariés aux opales, aux perles, à toutes les gemmes et à toutes les verreries

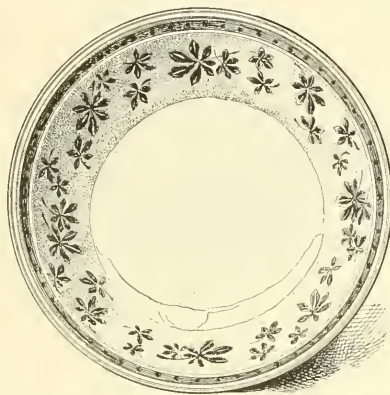


NAUDOT. — COUPE EN PORCELAINE TENDRE DÉCORÉE D'ÉMAUX TRANSPARENTS A JOUR

aux colorations les plus exquises ; que sa poignée de dague où l'argent, la corne, le bois, l'ivoire, l'or sont simultanément employés pour former soit des bas-reliefs, soit des fonds à délicats cloisonnements d'or, où grouillent des personnages héroïques entassés avec une *maestria* sans pareille, rappelle beaucoup les beaux enthousiasmes des artistes de la Renaissance. Une agrafe d'or du même, où, sur chacun des éléments, paraissent des personnages armés de boucliers, au milieu d'une forêt, le tout traité en très fort relief, est un chef-d'œuvre qui n'a plus rien de l'aspect un peu timide des premiers bijoux où il avait introduit des personnages. Tout cela est d'un talent très sain et qui laissera une trace profonde.

M. Lalique a fait beaucoup d'élèves et son succès lui a valu beaucoup d'imitateurs. Je ne parle pas ici d'artistes profondément originaux tels que

M. Nocq dont on regrettera de voir cette année la vitrine si modestement garnie : deux ravissantes chaînes de cou dont les pendants sont formés de coquillages, de charmantes bagues, des plaquettes finement et heureusement modelées, enfin un tout aimable buste en grès qui montre que l'artiste n'a nullement l'intention — et combien il a raison ! — de se contenter de la pratique de l'orfèvrerie et de l'émail, que le charme de la création sculpturale le tient toujours sous le joug et occupe son esprit. Celui-là et quelques autres



NAUDOT. — ASSIETTE EN PORCELAINE TENDRE DÉCORÉE D'ÉMAUX TRANSPARENTS A JOUR

encore volent de leurs propres ailes et le succès le plus éclatant couronnera, j'en suis certain, leurs efforts.

Mais, à côté de M. Nocq, combien d'artistes se sont inspirés purement et simplement des œuvres de Lalique ! Le succès devient parfois gênant et on peut là saisir sur le vif la vraie façon dont se forme le style d'une époque. Une demi-douzaine d'artistes et pas plus ; les autres suivent comme les moutons de Panurge. Je ne citerai pas ces imitateurs. Du moins en dehors de leur cercle, trop étendu à mon gré, qu'il me soit permis de mentionner tout spécialement le diadème représentant un combat de coqs, or, pierreries et émaux, les pendants de cou, les bagues, les ornements de corsage de M. Bonny, qui ne craint ni les tons chauds des rubis ni la pâle harmonie de l'émeraude ; un bracelet tout en or, un cep de vigne chargé de fruits, de M. Le Couteux ; les boutons en

argent ornés de perles et d'émaux et aussi les peignes, peut-être un peu trop gigantesques et étranges de composition, de M. Charles Boutet de Monvel ; les beaux bijoux en or pâle ou en argent dans lesquels se marient les pierres, la corne ou l'écaille, bagues, agrafes ou peignes dus à la collaboration de



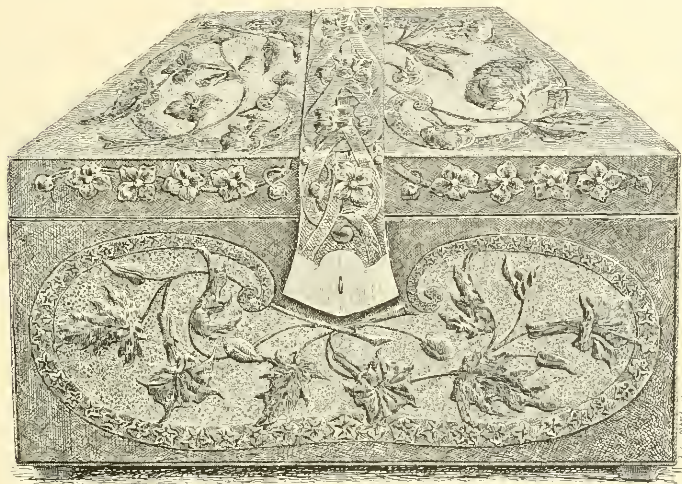
NAUDOT. — VASE EN PORCELAINE TENDRE DÉCORÉE D'ÉMAUX TRANSPARENTS A JOUR

M. Théodore Lambert et de M. Paul Templier; les bijoux un peu voyants, mais d'une très curieuse technique, de M. le comte du Suau de la Croix et de son élève Mlle Jeanne de Montigny. On me pardonnera de ne pas insister davantage sur tant de jolies choses, sur les bijoux et les vases de Mme Aurore Lauth-Sand, dont l'un, à deux anses, a une allure si originale.

Ici je remarque, sans m'en plaindre d'ailleurs, qu'il est bien difficile de faire une classification de ces divers artistes, tant ils ont de cordes à leur arc ; presque tous pratiquent trois ou quatre branches de l'art à la fois ; à la fois ils s'attaquent à la bijouterie, à l'émaillerie, au bronze, au bois sculpté, à la

céramique. Cela indique tout au moins une grande curiosité d'esprit et un besoin, d'excellent augure, d'apprendre les différentes techniques.

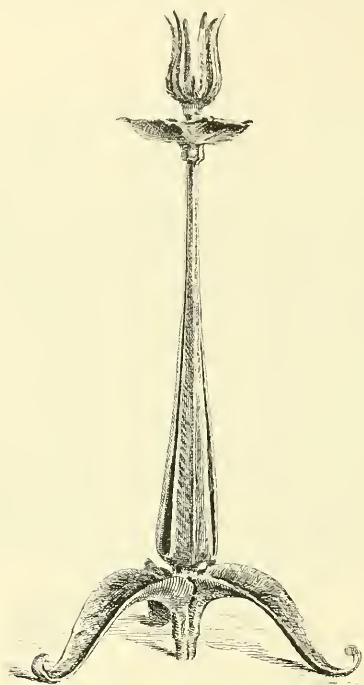
M. Giot nous montre quelques très bonnes pièces d'orfèvrerie, tel un beau modèle de couvert de table, dont les manches sont ornés de feuillages de houx, un miroir à main, une cafetière en argent, un thermomètre et un baro-



Mlle Champs. — Coffre d'atelier en cuir décoré

mètre à monture de bois de *modern style*, mais d'un joli dessin. M. Francis Peureux a une bonne écuelle en vermeil accompagnée de son plateau, décorée de feuillages et de coquillages ; l'arrangement est gracieux, le faire gras et sans minutie. M. Descomps expose dans une vitrine assez heureusement garnie d'autres pièces, un vase d'argent doré dont des aiguilles de pin — elles sont fort à la mode cette année — font toute la décoration ; les anses, au profil effacé, figurent des masques de vieillards barbus, le tout d'un élégant travail et d'une aimable décoration. Enfin M. Pernot a créé, dans un goût très français et qui rappelle un peu, bien que très librement, le style du XVIIIe siècle deux charmantes coquilles dans lesquelles grouillent de jolis enfants : les

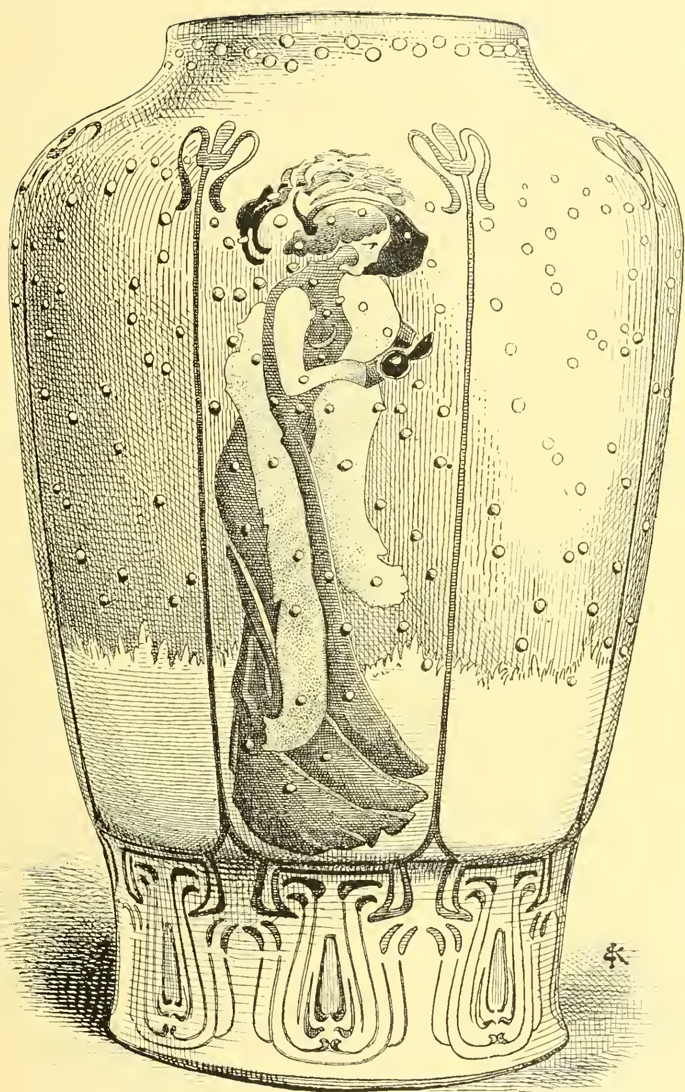
uns pêchent à la ligne, d'autres se défendent à coup de flèches contre un crabe. Ce sont là des fantaisies aimables, de bon goût, toujours savoureuses et qui peuvent se réclamer — sans déshonneur, je pense — des anciennes traditions



E. Robert. — Chandelier en fer forgé

de l'art français. M. Lucien Gaillard a étudié le bronze japonais, cela se voit, mais ne rend pas moins agréables, gracieux de forme et beaux de patine, ses vases de bronze sur lesquels se tordent des anses très délicates où viennent s'appliquer des fleurs d'argent, ou ses vases en grès dont des papillons de métal forment les anses.

Les émailleurs, à leur tour, ont suffisamment donné, mais rien de particu-



G. de Feure. — Grand vase avec relief, porcelaine au grand feu

lièrement nouveau : on connaît les translucides de M. Hirtz, les émaux peints de M. Grandhomme ou les vases à fonds translucides sur lesquels s'incrustent de délicates cloisons d'or de M. Tourette. On en verra, cette année encore, de très beaux échantillons, mais rien que ne nous aient fait connaître véritablement au point de vue de la technique les expositions antérieures.

M. Wolfers, à l'ancien Champ-de-Mars, occupe un peu la place que M. Lalique tient aux Champs-Élysées. Ses bijoux ont de grandes qualités, mais me sera-t-il permis de les trouver un peu en dehors de l'échelle humaine. Son modèle de lampe électrique, sa femme d'ivoire accompagnée d'un paon, n'est pas une pièce indifférente, mais est-ce là un objet bien pratique, même parmi les objets de grand luxe? Infiniment plus approprié à son emploi est assurément le modèle de suspension en fer imaginé par M. Robert; c'est moins riche apparemment et plus à portée du commun des mortels, mais plus adapté aussi à sa destination.

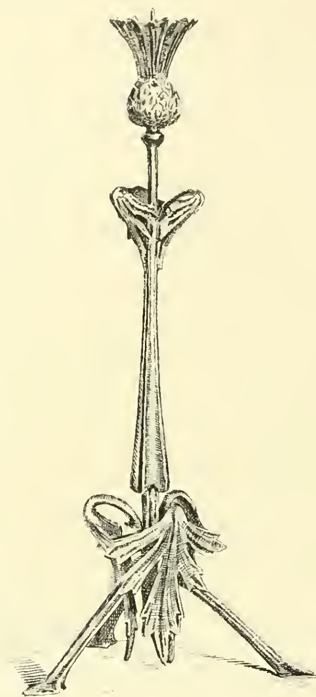
Pour en finir avec le métal mentionnons encore les étains de M. Brateau plus heureux dans ses pièces de vaisselle que dans son horloge qui me paraît un peu lourde de forme et prétentieuse de décor.

La céramique, comme toujours, tient une large place ; mais MM. Robalbhen, Dammouse, Lachenal, Hoentschel, Bigot, Taxile Doat, même Cazin, ou Lerche ou Delaherche me pardonneront certainement de ne pas insister sur des exhibitions où ils ne montrent rien de particulièrement nouveau. Par contre, il me sera permis de dire que je n'aime pas le lambris à incrustation céramique de M. Lachenal. Très belles et bien encadrées dans une jolie vitrine sont les porcelaines de M. Georges de Feure, qui nous montre une heureuse adaptation du bois sculpté et doré ; cela est nouveau à un moment où le bois naturel fait fureur et sert, comme dans certains pupitres, à produire d'énormes champignons soutenus par de la pâte de guimauve étirée savamment sur quelque table de marbre d'une boutique foraine. Tout à fait jolie aussi l'armoire d'applique en bois et cuir de Mme Sergent, et surtout le bois sculpté monté en orfèvrerie par Becker, artiste simple et élégant qui a su créer un classe-papiers, une corbeille à pain, que sais-je? un tas de bibelots très modestes d'emploi, pleins de grâce et d'une simplicité de formes bien appropriée à leur destination.

Le cuir — on en a mis partout et il déborde, il déborde trop dans la plupart des cas — il y a de bonnes et sages exceptions, telles un grand coffret de cuir

décoré de feuillages et de fleurs repoussées en relief par Mlle Champs, — ne se montre pas plus en progrès que le bois et le meuble qui demeure faible.

Je n'en excepte ni le lit de M. Delovincourt, ni surtout le piano orné de

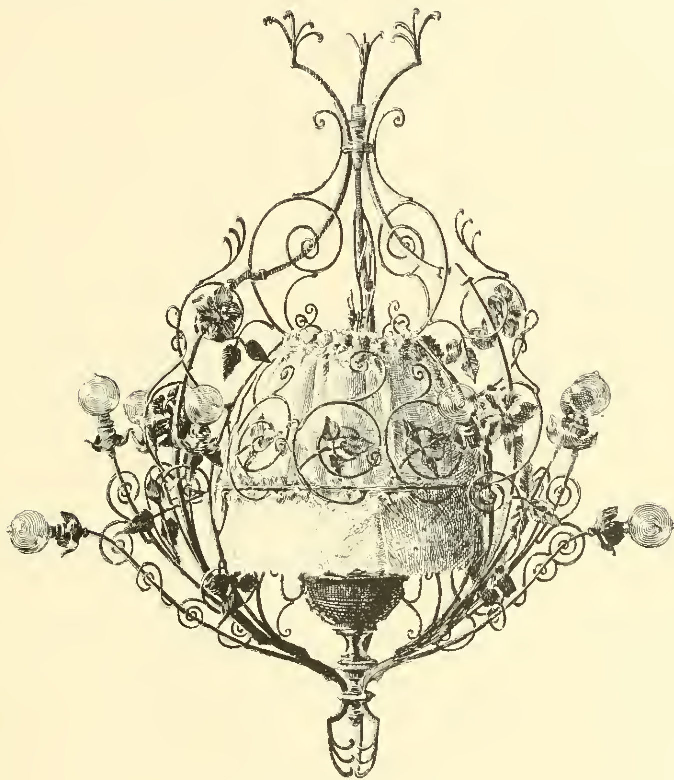


E. Robert. — Chandelier en fer forgé

chats et de femmes de M. Carabin qui décidément est extraordinaire dans tout ce qu'il fait et doit rêver d'un style de décoration intérieure tout à fait montmartrois et cauchemardant.

Je m'en voudrais en terminant de ne point signaler tout particulièrement les verres de M. Dammouse et ceux de M. Despret. Ceux qui restent des

verres et n'imitent pas trop servilement d'autres matières précieuses, sont de tons tout à fait exquis.



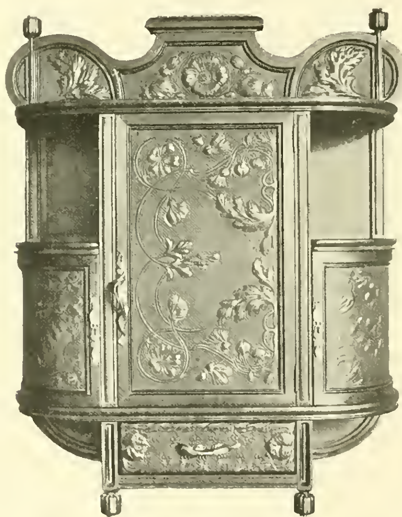
E. Robert. — Suspension en fer forgé

Je n'ai rien dit des étoffes; je n'y ai rien trouvé de particulièrement nouveau ; si, la robe créée par M. Victor Prouvé et par M. Courteix. Eh bien, non ! qu'on me traite de vieille perruque si l'on veut, mais je ne trouve pas trop seyant qu'une dame se promène — fût-elle une fée — avec une robe de

soie blanche brodée dont la jupe traîne dans des eaux douteuses et des nénuphars, et dont la queue s'émaille de libellules. Et puis comme ce serait d'un gracieux effet, ces agrafes d'argent retenant le corsage sur de belles épaules !

Mais j'ai déjà vu cela quelque part : ces bossettes figuraient dans le harnachement des chevaux d'antan et non dans le harnais d'une jolie femme.

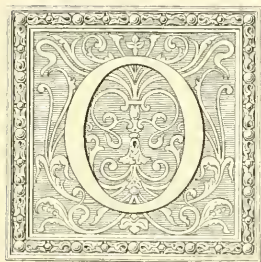
Emile MOLINIER.



NOTES ET DOCUMENTS

L'APPAREIL A POINTES DE DIAMANT

ET LE PALAIS A FACETTES DU KREMLIN



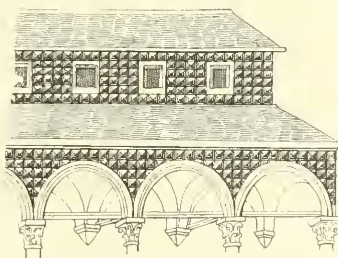
On admet universellement que ce genre d'appareil a fait, pour la première fois, son apparition au xve siècle, dans le célèbre palais des diamants de Ferrare, commencé en 1493[1]. Or, une peinture conservée au musée du Louvre, la *Présentation au Temple*, de Gentile da Fabriano (1423), fragment de la prédelle dont l'ensemble se trouve à l'Académie de Florence[2], nous le montre employé trois quarts de siècle auparavant : le portique que l'on aperçoit à gauche est construit tout entier en pierres taillées à facettes.

Je profite de cette rectification pour réunir ici quelques notes sur un certain nombre d'édifices décorés à l'aide d'un ornement si singulier.

A Bologne, on l'a employé sur la façade des palais Bevilacqua — Sanuti — Campeggi.

A Naples, il a pris place sur le palais du prince de Salerne (1495).

A Macerata, Montaigne signale (1580-1581) un palais « tout taillé par le dehors en pointes de diamants carrés[3] ».

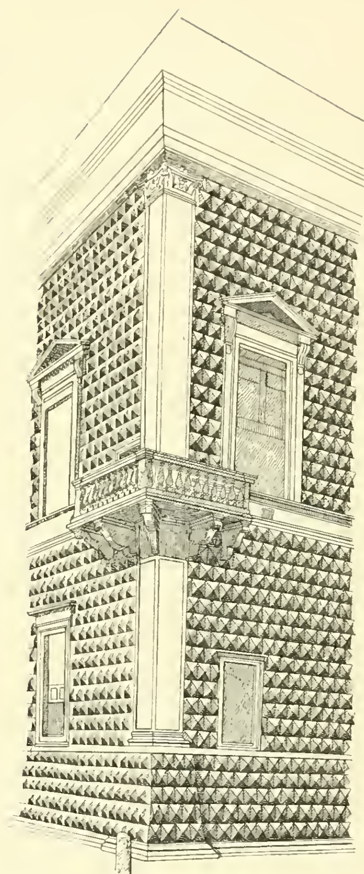


L'APPAREIL A POINTES DE DIAMANT
D'après le tableau de GENTILE DA FABRIANO (Musée du Louvre).

[1] Pendant le moyen âge, les pointes de diamant sont exclusivement employées comme ornement, non comme appareil. Elles ne font leur apparition qu'au xvie siècle (communication de M. Enlart). Ces pointes de diamant ne sont pas à confondre avec les bossages que l'on voit sur un grand nombre de constructions militaires, tant en France qu'en Italie.

[2] Voy. *la Renaissance en Italie et en France au temps de Charles VIII*, p. 105.

[3] *Voyage*, édition d'Ancona, p. 345.



L'APPAREIL A POINTES DE DIAMANT

Angle du palais de Ferrare.

En Espagne, à Ségovie, nous rencontrons le même appareil sur la « Casa de los Picos[1] ».

En Russie, enfin, les pointes de diamant font les principaux frais du fameux palais anguleux ou palais à facettes (Granovitaya Palata), qui est compris dans l'enceinte du Kremlin de Moscou, et qui a pour architectes deux Italiens[2].

Ce dernier exemple vient à l'appui de ma théorie sur l'antiquité relative de l'appareil à pointes de diamant. En effet, le palais à facettes de Moscou fut commencé en 1487 par Marco Ruli et terminé en 1491 par le Milanais Pietro Antonio Solari. Il est donc, lui aussi, antérieur au palais des diamants de Ferrare.

L'on voit, par ces différentes citations, de combien de lustres il faut reculer la date de l'apparition de l'appareil à pointes de diamant. Dès 1423, à en juger d'après le tableau de Gentile da Fabriano, les Italiens faisaient couramment usage d'un style singulier plutôt que pittoresque. Reconnaissons d'ailleurs que, recourir à un ornement, quel qu'il soit, pour masquer la nudité d'un édifice est toujours une pauvre ressource. Il faut que les lignes mêmes d'un monument, ses saillies et ses rentrées, lui donnent la variété, le mouvement et l'éclat. A cet égard, l'appareil à pointes de diamant peut être assimilé aux vermiculures, si chères à nos architectes français (ce motif paraît avoir été inconnu aux architectes italiens de la bonne époque ; à mon avis, il procède en droite ligne des zigzags que les intempéries ont creusés sur l'arc de triomphe d'Orange) : c'est du placage ; ce n'est plus de la construction.

E. Müntz.

[1] Uhde, *Baudenkmæler in Spanien und Portugal.*

[2] *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. I, p. 30.

ADOLPHE-FRANÇOIS CALS



LE GOUTER

Un vernissage à la galerie Georges Petit. — Un vernissage? Mais où sont les robes froufroutantes, où les face-à-main braqués indolemment, et les moues et les sourires? Au lieu de tout cela, sans quoi l'on imagine difficilement un vernissage parisien, de vieux messieurs redingotés, l'air ému et recueilli, font lentement le tour de la grande salle, où près de deux cent cinquante tableaux sont réunis. Dans la lumière douce que tamise le vélum, entre ces quatre murs tapissés de toiles aux couleurs sourdes et sans éclat, c'est un silence de chapelle, à peine troublé par le chuchotis des confidences, au fil desquelles des voix se haussent parfois jusqu'à l'exclamation enthousiaste. On s'aborde avec des clins d'yeux sympathiques, et l'on remue des souvenirs :

« — Vous l'avez connu, monsieur?

« — Si je l'ai connu!... Je l'ai vu peindre, monsieur, pendant des années... Tenez, ce *Port de Honfleur*, précisément, il me rappelle une histoire... »

Et communiant en la même admiration sans réserves, les amateurs s'en vont à petits pas, évoquant le passé et tout fiers du chemin parcouru, de la gloire acquise

à leur artiste de prédilection, ce « bon Cals », dont ils ne se rappellent jamais sans attendrissement la vie douloureuse et laborieuse.

Une vie si simple qu'elle pourrait se conter en dix lignes, mais en même temps une vie traversée de si effroyables tempêtes que l'on demeure surpris de son résultat : n'est-ce pas chose étrange, en effet, que cette main, toujours tremblante d'émotion ou crispée de douleur, ait pu traduire avec un semblable charme les sujets les plus reposants et les plus tranquilles ?



Vieille paysanne du Berri

Né le 17 octobre 1810, A.-F. Cals a raconté dans une de ses lettres avec quelle sollicitude ses parents, de pauvres ouvriers, travaillèrent à lui préparer une existence plus facile que la leur : à dix ans, il prenait des leçons de peinture ; à dix-huit, il entrait dans l'atelier de Léon Cogniet ; à vingt-cinq, il débutait au Salon. Mais devant ses modèles favoris, paysans, vagabonds, mendiants, pauvres intérieurs, le public passait, indifférent. « Mon pauvre ami, lui avait dit un jour son vieux maître, avec des sujets pareils, vous crèverez de faim toute votre vie » ; et Cals, tout en admirant la vérité de cette prophétique boutade, ne songeait à rien moins qu'à changer sa manière.

Méconnu comme artiste, sa vie intime bouleversée par l'humeur aigre et les folles dépenses de sa femme, son cœur de père torturé par une subite et longue maladie de sa fille, il fit preuve de la plus noble foi en son art et lui demanda, dans un don complet de soi-même, la consolation aux déboires quotidiens et l'oubli. S'hypnotisant devant la nature, s'extériorisant, pour mieux dire, ce mari sans foyer s'attarde à peindre les scènes intimes, veillées laborieuses au coin du feu, parties de dominos sous la lampe, et ce père sans enfant revient sans cesse aux scènes enfantines. C'étaient des heures exquises pour lui que celles passées en face d'une jeune mère allaitant ou berçant son baby, et ce que nous sommes tentés d'appeler monotonie



[illegible] Georges Petit

LE BON PÈRE

Exposition des Impressionnistes en 1874

ou redites, dans son œuvre, n'est rien autre que la contemplation extasiée de ce qui aurait pu être son bonheur.

Ses autres joies lui vinrent de ses amis, au premier rang desquels le comte Armand Doria, belle figure de Mécène délicat, simple et bon : s'étant rencontré avec l'artiste,



LA RUE HAUTE A HONFLEUR

en 1859, il l'aima, l'accueillit en son château d'Orrouy et, toute sa vie, travailla à le faire connaître et admirer.

Les dernières années de Cals furent un commencement de réparation de la part du destin : retiré à Honfleur depuis 1873, n'exposant plus, mais travaillant toujours, il connaît pour la première fois le bonheur calme de vivre entre sa fille, enfin rétablie, et sa vieille et fidèle servante Claudine. En dépit de ses soixante-sept ans, il est debout chaque matin dès trois heures : le « patron » qui vient au port, la ménagère de la rue Varin ou le bourgeois de la rue Haute le trouvent, à leur réveil, installé

devant son chevalet, échangent avec lui quelques gais propos et viennent donner leur coup d'œil à l'étude qui s'achève. S'il n'est pas là, « le père Cals », c'est qu'il a poussé jusqu'au Saint Siméon sans doute, ou bien qu'il est allé voir le soleil se lever sur la route de Trouville.

Sept ans se passent ainsi, sans un nuage, et il s'éteint le 3 octobre 1880, âgé de



Le marquis Arthur Doria

plus de quatre-vingts ans. Sa mort étonne : il était disparu depuis si longtemps! Les écrivains accordent un souvenir au vieux Cals, et le public oublie bientôt ce nom qu'il avait eu tant de peine à apprendre.

Mais l'artiste n'était pas disparu tout entier : il laissait des amis dévoués jusqu'au culte, qui s'étaient promis, en recueillant les œuvres de « leur » peintre, d'obtenir un jour la consécration qui lui était due. Ces amis s'appelaient le comte Armand Doria, Henri et Alexis Rouart, Hazard, Godin, etc. Avec quel cœur ils unirent leurs efforts ! Avec quelle joie intime ils les virent bientôt porter fruit ! Les amateurs retinrent le nom du peintre et les musées s'ouvrirent pour lui; notre excellent collaborateur



La mère Barberye cousant

M. Paul Lafond, dans la *Gazette des beaux-arts* du 1er mars 1898, rompit chaleureusement des lances en faveur du méconnu, et c'est en partie grâce à lui que Cals eut sa place marquée, l'an passé, à la Centennale du Grand Palais; cette année enfin, une exposition d'ensemble réunit trois cents de ses œuvres, tableaux et dessins.

Ce n'est pas tout : le comte A. Doria se proposait de publier un ouvrage, dans lequel il eût, si l'on peut ainsi dire, raconté son ami : il avait même réuni une partie des documents, lorsque la mort vint interrompre son travail. C'est alors que, pensant réaliser



LE CHATEAU D'ORROUY

un des plus chers désirs de son vénéré père, M. le comte François Doria confia au distingué critique M. Arsène Alexandre le soin d'écrire cette séduisante monographie.

Le livre, paru tout récemment [1], est bien ce que l'on était en droit d'attendre et de l'artiste étudié et de l'écrivain qui l'étudie. Parmi des détails biographiques, auxquels donnent plus de piquant et d'intérêt des extraits abondants des lettres de Cals — lettres vivantes, imagées, pittoresques — l'œuvre se développe, harmonieuse et comme graduée, en trois manières : Paris (1835-1859), Orrouy (1859-1873), Honfleur (1873-1880). Tout de suite, « en possession de ses qualités de tendresse » et de plus en plus

[1] Arsène Alexandre. *A.-F. Cals, ou le bonheur de peindre.* — Paris, Georges Petit, 1901, in-fol. de 216 pages, avec 58 gravures dans le texte et 20 héliogravures.



A.-F. Cals. — Lavoir au butin, près d'Honfleur

porté « vers les harmonies apaisées et discrètes », la peinture de Cals s'affirme peu à peu plus robuste et plus large, tandis qu'il va toujours « des spectacles de la misère des hommes aux splendeurs ensoleillées du ciel ».

Ce tendre, cet ingénu, ce simple, qui avait vu les humbles de près, s'était de bonne heure rapproché d'eux : les intérieurs rustiques abondent dans son œuvre, trop souvent « sentimentalisés » par des scènes de genre dépourvues d'intérêt et de variété. Dans ses portraits serrés et sobres, il se montre le scrupuleux, le consciencieux qu'il est toujours, mais moins libre, moins abandonné, moins égal aussi. Quant à ses paysages, ils sont peut-être la partie la plus savoureuse de son talent : les sujets en sont choisis avec à-propos, les personnages qu'on y rencontre se contentent de rester en harmonie avec le décor, sans rien sacrifier à la romance, enfin la couleur s'éclaircit, s'égaye et se diversifie, oubliant les tonalités brunes presque uniformément employées dans les scènes de genre.

Si tant de qualités de second ordre ne suffisent pas à placer un peintre parmi les premiers maîtres d'un siècle, elles justifient, et au delà, la résurrection — il n'y a pas d'autre mot — à laquelle on vient d'assister. Beaucoup d'œuvres ont vieilli, certes, mais il en reste assez pour montrer que Cals, à défaut d'imagination, possédait certaine verve, faite de réflexion, de candeur et de sincérité, qui constitue le meilleur de lui-même.

Et puis, pour peu qu'on ait lu l'histoire de l'artiste, on trouve en son œuvre de véritables trésors cachés, et l'on arrive à conclure, avec la même conviction que M. Arsène Alexandre et conquis comme lui : « Tout cela est d'un autre âge, charmant de bonhomie et attendrissant de simplicité. »

Emile Dacier.





LA JEUNESSE DU PÉRUGIN

ET LES ORIGINES DE L'ÉCOLE OMBRIENNE[1]



Tous ceux qui ont vu l'Ombrie n'oublieront jamais cette vallée divine qu'illumine la grande nappe de clarté du lac Trasimène. Les petites villes posées sur les hauteurs, dans l'air pur et dans la lumière, sont pareilles à celles des tableaux des primitifs. Dans ce beau jardin fermé s'épanouissent de merveilleuses fleurs d'art : vieilles basiliques, innombrables fresques, retables, tableaux, bannières. Personne n'a plus passionnément aimé ce petit monde de poésie que M. l'abbé Broussolle. L'Italie nous révèle à nous-mêmes. Suivant que nous préférerons les musées de Venise ou ceux de Pérouse et de Sienne nous saurons si nous aimons la vie ou si nous aimons le rêve. M. l'abbé Broussolle est de ceux qui préfèrent Pérouse. Ses *Pèlerinages ombriens* publiés il y a cinq ans nous avaient bien laissé supposer qu'il nous parlerait encore du pays qu'il aime entre tous. En effet, il nous donne aujourd'hui un livre de grand labeur, où il étudie non plus en voyageur qui passe, mais en érudit, les vieux maîtres ombriens.

[1] Abbé Broussolle, *La jeunesse du Pérugin et les origines de l'Ecole ombrienne*, 1 vol. in-8°. Paris, Oudin éditeur, 1901. Préface de J.-K. Huysmans.

Le Pérugin est son héros. C'est au Pérugin que son livre est consacré. Mais pour nous le faire mieux comprendre il a commencé par une histoire rapide de l'art ombrien en remontant jusqu'à ses plus lointaines origines. Il fallait établir que l'Ombrie avait eu, dès le XIe siècle, son architecture, sa sculpture, sa peinture. Ce qu'il a le mieux démontré, c'est que l'Ombrie a eu, dès le moyen âge, une surprenante abondance de peintres. Une foule de petites églises de villages, inconnues des historiens de l'art, sont revêtues du haut en bas de saints et de madones. Sous cette couche de peinture, on en trouve une seconde et parfois une troisième. Il est donc bien inutile d'imaginer que les premiers peintres ombriens dont nous savons le nom, comme Nuzi et Gentile da Fabriano, allèrent apprendre leur métier à Florence. Il y avait dans leur pays une longue tradition d'art qu'ils ne faisaient que continuer.



LE PÉRUGIN — SAINT SÉBASTIEN

L'étude que l'abbé Broussolle consacre aux peintres ombriens du XVe siècle est orientée tout entière du côté du Pérugin. S'il définit l'art de Bonfigli et d'Alunno, c'est surtout pour arriver à deviner ce que le Pérugin a pu leur emprunter. Chemin faisant, cependant, il fait œuvre de critique, discute des attributions, fait s'évanouir des légendes. Il donne à Bonfigli (et non sans quelque vraisemblance) la fameuse madone du Louvre qui a été attribuée à Piero della Francesca. Il enlève au fabuleux Fiorenzo di Lorenzo toutes les œuvres dont Crowe et Cavalcaselle lui firent honneur.

Nous connaissons toutes les belles œuvres qui vont accueillir le jeune Pérugin : il peut naître maintenant et grandir. — Les pages consacrées à la jeunesse du grand artiste sont certainement les plus ingénieuses de l'œuvre de M. l'abbé Broussolle. Il



Le Pérugin. — Pieta

faut admirer qu'il ait osé écrire ce chapitre de l'histoire de l'art, difficile entre tous, et qu'il y ait, en somme, aussi bien réussi qu'il pouvait l'espérer. Car, de la jeunesse du Pérugin nous ne savons à peu près rien. Son histoire ne commence à être connue que du jour où il est appelé à Rome pour décorer la chapelle Sixtine. C'est précisément là que s'arrête le livre de M. l'abbé Broussolle. Comment a-t-il donc rempli les douze chapitres qu'il a consacrés à la jeunesse du maître ? En analysant très finement un assez grand nombre de tableaux ou de fresques qu'il donne au Pérugin, et où il voit ses premières œuvres.

Le chapitre où il étudie les premières madones du Pérugin est fort intéressant. Qu'il me permette, à ce propos, de lui faire observer qu'il ne serait peut-être pas impossible de dater approximativement la madone de la cathédrale de Pérouse. Elle est en effet accompagnée de saint Sébastien et de saint Roch, qui sont, on le sait, les deux protecteurs que les villes du moyen âge invoquaient contre la peste. La fresque a donc été peinte pendant une épidémie ou immédiatement après. Or, nous savons que la peste désola Pérouse de 1475 à 1480 presque sans interruption. C'est donc probablement dans cet intervalle qu'a été peint l'ex-voto de la cathédrale. — Tout n'est pas pure conjecture dans ces chapitres. Certaines œuvres, comme le saint Sébastien de Cerqueto sont signées et datées. Le mérite de M. l'abbé Broussolle est ici d'avoir fait comprendre le vrai caractère de l'œuvre et sa haute valeur religieuse. L'artiste qui a si bien peint la ferveur et l'extase a commencé par être un croyant. M. l'abbé Broussolle pense même, qu'en dépit de la légende, il l'est resté jusqu'au bout. Il a bien établi, en tout cas, que s'il n'a pas été enseveli en terre sainte, ce n'est nullement parce qu'on le considérait comme un mécréant avéré. Le Pérugin est mort de la peste à Fontignano, et s'il fut enterré hors du village, en pleine campagne, ce fut conformément à la loi et pour éviter la contagion.

Tel est ce livre où l'hypothèse tient certainement une large place, mais où il y a cependant quelques faits certains, beaucoup de séduisantes vraisemblances, enfin du goût, et le sentiment très vif des beautés de l'art ombrien. C'en est assez pour nous faire désirer que M. l'abbé Broussolle nous donne bientôt la fin de cette étude sur Le Pérugin.

Emile Male.



BIBLIOGRAPHIE

Noël et Félix Thiollier. — **L'architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy.** — Le Puy, Marchessou, 1901, grand in-folio, photogravures.

C'est ici le développement d'une thèse soutenue il y a cinq ans à l'école des Chartes par M. Noël Thiollier, et qui fut alors classée première. Le livre à plusieurs égards considérable que son auteur en a tiré, devra passer pour un modèle de monographie provinciale. L'ouvrage est tout de première main et le résultat presque exclusif de la recherche et du classement des monuments : recherche méticuleuse et classement rigoureux, besogne ardue et savoureuse de pure et exclusive archéologie. Des études ainsi poussées sont un pendant exact de celles que mènent, dans leurs fouilles à l'égard de l'antiquité, les différentes écoles d'Athènes : elles fournissent la matière première à la science. Mais, chose qu'il faut retenir, si près de son berceau, on ne laisse pas déjà de goûter les fruits de cette science, par le moyen des planches photographiques que les auteurs ont prodiguées. M. Félix Thiollier, père de l'auteur, vétéran de l'archéologie du Velay, les a rassemblées de toutes les parties d'une contrée difficilement praticable, et présentées dans des conditions de netteté et d'élégance qui enchantent. A l'éditeur revient sa part d'éloge. C'est une façon d'exhumation, et de l'espèce la plus attrayante. Cela est rare, original et complet. L'étonnante cathédrale du Puy, reproduite en trente planches dans ses moindres détails, forme le centre imposant de l'ouvrage, dont les conclusions pleines de considérants et de nuances veulent être recueillies à travers le livre même. Qu'il suffise de dire ici que l'information la plus étendue, touchant les différentes écoles d'architecture, leur sert de base, et que les comparaisons les plus instructives du monde relèvent partout cette luxueuse monographie. L. D.

Etude sur les altérations des couleurs dans la peinture artistique, par Paul de Lapparent. — Paris, H. Laurens, 1901, in-8°.

Ce ne sont pas les manuels à l'usage des peintres, ni les traités techniques qui font défaut ; même, de ces ouvrages assez spéciaux, on formerait aisément une bibliothèque considérable, où trôneraient en place d'honneur le vénérable *Traité des différens arts* du moine Théophile, le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, l'indigeste et volumineuse compilation de Montabert, bien d'autres ouvrages encore, pleins souvent d'utiles renseignements, aussi de conseils ridicules et de recettes saugrenues. Tous ont le même sort, d'ailleurs, on ne les lit pas, les artistes moins que personne.

En ces dernières années, les auteurs se sont moins préoccupés de donner des préceptes sur la manière de « peindre la joue d'un jeune homme », de « diriger les regards dans un portrait de famille », de « préparer d'avance le ton de chair », et autres pré-

cieuses indications de ce genre, soigneusement formulées dans les traités de Bouvier, membre de l'Académie de Genève, de Goupil, élève d'Horace Vernet, etc., qui font encore la joie des ateliers; mais, ils se sont, et à juste titre, inquiétés de l'insouciance avec laquelle les artistes compromettent l'avenir de leurs œuvres par des pratiques matérielles déplorables et par une négligence absolue des précautions les plus élémentaires dans l'emploi des couleurs.

Par une série de leçons faites, il y a une dizaine d'années, à l'École des Beaux-Arts, puis dans son excellent volume, *La Science de la peinture*, M. Vibert a poussé le premier cri d'alarme; tandis que, de son côté, dans son *Compendium* à l'usage des artistes peintres, un praticien justement réputé dans la préparation des couleurs, M. Blockx, leur donnait aussi de précieux avis.

Aujourd'hui, M. Paul de Lapparent nous résume le résultat d'expériences et d'observations personnelles; sachant que les artistes ne lisent guère, il a tenu à être bref, et son texte sert simplement de préface aux deux tableaux placés à la fin de la brochure, qui indiquent, avec la fixité des couleurs, les dangers possibles de leurs mélanges. Ainsi un peintre verra tout de suite si telle couleur qu'il désire employer est *fixe*, c'est-à-dire résiste à la lumière; il saura de même si elle peut être mélangée avec telle autre, sans crainte que dans l'avenir le mélange ne s'altère.

Souhaitons que ce nouvel avertissement aux peintres ne reste pas sans effet. M. N.

Dessins et croquis décoratifs, par H. Mayeux. — Paris, A. Guérinet, 1901, in-fol.

Nous avons eu naguère à signaler les *Fantaisies architecturales*, ce spirituel album dans lequel M. Mayeux nous ouvrait tout grands les trésors de son imagination exubérante et fantaisiste, et qui aurait pu porter comme épigraphe une vieille formule transformée : « instruire en s'amusant ».

Le distingué professeur d'art décoratif à l'École des Beaux-Arts, au début de son nouvel album, s'empresse de déclarer qu'il n'a point songé à réunir ces *Dessins et croquis décoratifs* pour en faire le résumé d'une doctrine, mais simplement pour offrir aux jeunes artistes « des dispositions variées que chacun peut reprendre ou interpréter à son gré suivant son tempérament, son goût et son éducation ».

Nos fougueux modernistes, nos inventeurs de styles au jour le jour, trouveront peut-être un peu bien classiques ces compositions et ces esquisses; mais si l'auteur n'a pas fait large place au « vermicelle », il a mis à chaque page un souci des arrangements, une variété de formes, surtout un fonds solide de connaissances, que sa science des monuments du passé appuie d'une autorité incontestable et que sa fantaisie transforme à l'infini.

Propos de bibliophile, par Henri Beraldi. — Paris, 1901, in-16.

Si nos lecteurs n'avaient vu maintes fois et ce titre et cette signature, quelques mots de préambule seraient de mise, pour prévenir que, contrairement à l'opinion trop répandue, « bibliophile » n'est point synonyme d'ennuyeux, et que pontuseaux, vergeures, signatures, formats, ne sont point termes indispensables à des *Propos de bibliophile*.

Aimer le livre, en aimer le contenant, autant, plus peut-être, que le contenu; en aimer le texte, l'image et la reliure; suivre les évolutions de cette trinité d'éléments,

en poursuivre le renouvellement et en désirer la perfection, voilà le rôle du vrai bibliophile.

Aussi bien, ouvrez ce petit livre, notez-en les principales divisions, non sans donner un coup d'œil charmé aux lettres ornées de Gaston Darbour, vous aurez vite acquis une idée d'ensemble sur les tendances de l'auteur et déterminé la triple manifestation de son activité et de ses goûts. Lithographie originale, eau-forte, reliure, c'est comme une histoire résumée de campagnes qui ne furent pas vaines, encore que, pour certaines d'entre elles, l'écrivain ait dû prêcher d'exemple et se charger lui-même de la démonstration de ses théories.

Il est précieux, ce petit livre : il précise des dates pour l'historien de l'art du nouveau siècle et demeure un plaidoyer éloquent pour la bibliophilie de toute époque.

Histoire des beaux-arts en trente chapitres, par Paul Rouaix. — Paris, Laurens, 1901, 2 vol. in-4°.

Ce que l'auteur a voulu apparaît clairement dans le titre de son ouvrage : donner un travail d'ensemble, embrassant d'un coup le développement complet des arts de tous les temps et de tous les pays, en réduisant le sujet au strict nécessaire.

La moindre digression n'était pas de mise ici : c'est dans semblable livre surtout « que faire court » était difficile ! M. Rouaix était-il également préparé sur toutes les questions ? C'est ce que nous n'oserions affirmer. En tout cas, ses trente leçons claires et brèves ont un avantage : elles se « détaillent » et forment autant de résumés partiels d'histoire de l'art auxquels les apprentis spécialistes auront recours pour asseoir leur premières recherches.

Il y a bien aussi des illustrations, 500 vignettes environ ; mais ici, vraiment, la sobriété va jusqu'à la sécheresse et, sans tomber dans le luxe, il semble qu'on eût pu éviter une aussi navrante pauvreté...

La noblesse française sous Richelieu, par le vicomte G. d'Avenel. — Paris, A. Colin, 1901, in-16.

Mais ce n'est pas un livre d'art ! va-t-on dire. — Il est vrai.

Mais n'est-ce que cela ? On trouvera bien quelque chapitre qui justifiera notre compte rendu et nous donnera droit de signaler à nos lecteurs cet excellent ouvrage, si net, si complet, si minutieusement documenté, dans lequel l'auteur du *Mécanisme de la vie moderne* a voulu prouver que rien de la vie d'autrefois ne lui était étranger.

A côté de la situation, des droits, des devoirs et de l'esprit de la noblesse à l'avènement de Louis XIII, de ses dépenses et de ses charges, en un mot de tout ce qui constituait sa vie sociale, son existence historique, des chapitres sont consacrés à la vie intime, aux petits côtés de l'existence, si l'on peut dire, qui — j'en atteste le bonhomme Chrysale — ne sont pas tout à fait négligeables : train de maison, vêtements et bijoux, divertissements et jeux, etc. C'est là qu'on trouvera des pages précieuses sur le luxe qui s'introduisait dans les appartements et sur le goût pour les objets d'art qui se généralisait, à cette époque de transition, préface encore peu dégrossie du grand siècle. E. D.

Le gérant : H. Gotis.

EVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



... pinx — Pennequin

JUDITH, LE DÉPART

(Collection de Mme Potter Palmer.)

JEAN-CHARLES CAZIN[1]

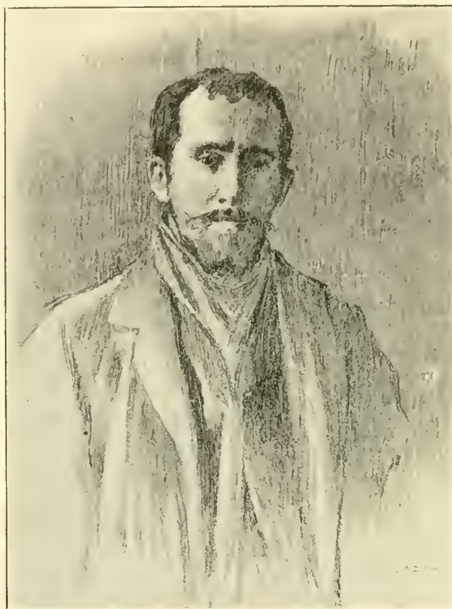
Mais toutes ces lectures, toutes ces contemplations dans les salles des musées, cela n'était pas pour Cazin le simple délassement d'un esprit cultivé, pas plus que ce n'était un moyen scolaire de travail préparatoire. Il était, certes, loin de concevoir, à l'instar de tant d'autres de ses confrères, ses songes de prédilection ainsi que des sujets de concours et ses livres aimés ainsi que des morceaux choisis traduits péniblement, mot à mot, avec le vocabulaire fourni par les maîtres. C'était pour lui comme la délectation de sa pensée, une part de la nourriture de l'âme. Cela créait à son rêve une sorte d'extase perpétuelle au fond de laquelle toutes ces grandes images sommeillaient confusément, jusqu'à ce qu'un brusque contact avec certains aspects des choses les réveillât soudain.

L'esprit tenu par l'étude et la méditation dans un état d'exaltation continue, il lui suffit, en effet, de l'impression subite, inattendue d'un coin de nature, à une heure spéciale, dans de certaines conditions, pour émouvoir vivement son sens créateur et faire surgir aussitôt une de ces images préférées, l'évoquer avec une intensité si rare dans la réalité de ce milieu sympathique que la scène s'y trouve pour lui despotiquement liée et qu'il arrivera à nous persuader à nous-mêmes qu'elle n'a pu se présenter autrement.

Ce singulier travail du rêve au contact de la réalité explique toute son œuvre, le charme pénétrant de vraisemblance de ces sortes de résurrections historiques qui ont perdu leur particularité épisodique pour ne conserver que leur grand caractère d'humanité. Ce ne sont plus à proprement parler des scènes d'histoire, mais de simples choses humaines qui ont pu se passer hier, comme aujourd'hui, comme autrefois. Et c'est pourquoi, un jour en 1888, au retour de cette fugue de quatre années, dédaignant tout sujet déterminé,

[1] Fin. Voir la *Revue* du 10 juillet 1901, t. X, p. 1.

tout prétexte consacré, il emprunte son inspiration au spectacle coutumier de la vie de tous les jours. Il n'a plus ici, à son aide, dans son travail d'ensorcellement poétique, l'action sûre qu'exerce sur l'imagination le mirage



Portrait

du passé ; et pourtant, quels tableaux plus touchants, d'une sérénité plus haute et plus pacifiante que ces deux toiles de la *Journée faite* et des *Voyageurs !*

On ne les a pas oubliés. Ici, dans la tendresse du soir, sous les dernières lueurs qui meurent, au milieu de ce vaste et plat paysage de plaines et de marécages, une jeune femme, encapuchonnée dans sa jupe, vient chercher son homme, un robuste ouvrier qui a posé ses outils, fixant tous deux, dans une contemplation muette, le petit être que la mère presse sur son sein. Là, c'est

dans un coin de pays désert, très nu, très pauvre, au creux d'un pli de terrain barrant la vue de l'horizon, en face d'une barrière de bois, au milieu des buissons et des herbes brûlées de la lande, un groupe de jeunes voyageurs qui se lèvent pour le départ après une courte halte, dans une marche qui semble sans fin. La jeune femme noue son écharpe derrière la nuque; l'homme est



Ferme a Reclose (Seine-et-Marne)

déjà prêt, sa canne et son ballot à ses pieds. Tous deux contemplent encore le frêle enfant que le père tient dans ses bras. Les pauvres pèlerins n'ont pas un lourd bagage et les chemins sont longs et durs. Mais on sent qu'ils ont en eux la vaillance, l'espoir, la résignation des tendresses fortes et durables et rien n'est plus émouvant dans sa simple et réelle éloquence que ce geste machinal et si expressif du départ dans un sentiment d'union étroite sur l'inconnu des routes et l'incertain de la vie.

Cette action évocatrice de la réalité sur ses facultés imaginatives explique

encore l'importance du rôle que joue dans son œuvre le paysage. C'est par la nature qu'il agit le plus vivement sur notre imagination, c'est par elle qu'il nous fait entrer plus profondément dans le cœur de l'homme. Il l'appelle constamment à son aide pour développer dans une savante harmonie qui accompagne, souligne et prolonge le motif principal, les sentiments sous l'inspiration



Rue a Reclose (Seine-et-Marne)

desquels est conçu chacun de ses ouvrages. C'est que le paysage n'est pas, chez lui, un simple et plus ou moins utile décor disposé autour des personnages pour localiser la scène, mais que, tout au contraire, les personnages sont comme l'émanation concrète de l'âme des lieux.

Car l'on peut dire que le milieu dans lequel se présente la scène qu'il va fixer aura produit, dans la réalité, sur lui-même la commotion évocatrice qu'elle produit sur nous dans son œuvre. Voyez ces remparts dévastés avec leurs tours de brique crevassées, leurs fossés comblés, les arbres maigres de leurs boulevards, élimés par les vents salés! Ne nous semble-t-il point, à voir



J.-C. Cazin. — La Marne

leurs silhouettes mélancoliques sous l'angoisse d'un ciel du soir, bas et fermé, que ce soit bien là la ville morne et affligée d'où doit sortir, dans ses habits de fête, la belle Juive libératrice, Judith, dernier espoir du peuple hébreu ? Ne nous semble-t-il pas à mesurer l'étendue solennelle de ces dunes arides et interminables dont les ondulations fauves ne sont rompues que par la tache sombre des genêts, des pins et des genévriers, que ce soit bien là le désert infranchissable où devaient se presser dans un élan d'amour et de détresse, Ismaël enfant et sa mère exilée ? C'est là, dans la limpidité de cette nuit sereine, non loin de ce pauvre chaume endormi, c'est là que dut s'assoupir d'un sommeil bienfaisant, à la première étape de leur fuite en Egypte, l'âme candide et simple des divins proscrits. Et n'est-ce point encore ici, du seuil de cette humble demeure, avec son avant-cour étroite et son modeste pigeonnier, à la clarté propice des premières étoiles, que la famille du charpentier prit en hâte le chemin de l'exil ?



Étude pour les « Voyageurs »

Il n'est pas un seul coin des lieux familiers où s'est répandue sa vie qui n'ait exercé sur son imagination cette action stimulante. Il a le don précieux, qui semble n'appartenir qu'aux enfants, de les peupler de toutes les créations

de sa chimère. La petite baraque de Saint-Clair est devenue la maison de Socrate ; les remparts délabrés de Montreuil-sur-Mer évoquent à son esprit la ville assiégée de Béthulie ; l'humble ferme d'Equihen est pour lui la demeure du Charpentier; de même ce chaume et ce verger forment le décor bucolique où la Muse des Champs vient couronner le vieux Théocrite, assis, tout songeur. C'est encore le spectacle quotidien des riches frondaisons du



Village de Mun (Seine-et-Marne)

Luxembourg qui lui fournit un fond incomparable pour cette merveilleuse vision du *Souvenir de fête*. Les lourdes masses des marronniers sont déjà roussies par endroits ; des traînées de lumière fuligineuse rampent à travers les feuillages où pointent de toutes parts les ballons de papier rouge qui s'allument dans la verdure comme de monstrueuses oranges. Sur le mystère joyeux de ce ciel très profond et très paisible éclatent doucement les bouquets d'étoiles des fusées. Au loin s'arrondissent dans de confuses clartés les dômes illuminés du Panthéon et de la Sorbonne. En avant, sur les robustes assises d'un bâtiment en construction qui s'élève comme un symbole de sécurité et de foi dans l'avenir, à travers les échafaudages ornés de guirlandes et de

lanternes multicolores, trois figures allégoriques, vêtues chacune selon l'une des trois couleurs nationales, le Courage, la Science et le Travail, émanations des rêves et des espoirs de cette grande journée, semblent se concerter grave-

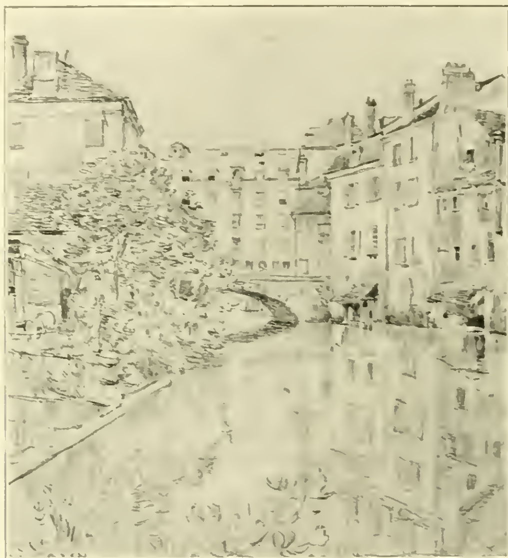


Étude

ment pour établir le règne de la Concorde, au milieu de cette symphonie discrète et rare de bleu, de blanc et de rouge et des jeux de clair-obscur inattendu de cette lumière de féerie.

Suivant les heures et les jours, les dunes de Boulogne et d'Equihen se présenteront comme l'Eden farouche à jamais défendu ou comme l'âpre désert

des solitudes bibliques. Et pourtant, cette brousse grise, hérissée d'ajoncs, coupée d'eaux miroitantes où se sont réfléchies les figures graves de Tobie et des travailleurs de la *Journée faite*, lui suggère à de certains moments, suivant une autre pente de son esprit, des visions d'une sensualité tiède et discrète qui se manifestent spécialement dans une série de paysages animés



Les moulins de Corbeil

de nudités. Ce sont des scènes de bain au milieu de très simples paysages, un coin d'étang calme au milieu de landes ondulées ; une rivière tranquille bordant un faubourg de petite ville dont les maisons, à demi cachées sous les feuillages, ferment l'horizon à l'autre bord. De jeunes femmes aux formes amples, aux lignes harmonieuses, aux belles chairs blondes, s'ébattent dans l'eau agitée, s'essuient et se rhabillent, en des attitudes naturelles mais d'une élégance simple et sculpturale. Ce n'est point cependant ni Diane ni Artémis, ni les naïades ni les nymphes, ni Suzanne ni aucune autre des célébrités de



J.-C. CAZIN. — LA BOULANGERIE COQUELIN, A BOULOGNE-SUR-MER

la Fable ou de l'Histoire sainte, mais tout bonnement des jeunes femmes d'aujourd'hui, d'hier ou de demain, qui vont recevoir d'une servante des petits verres de vin réconfortant ou qu'attend un fin déjeuner déjà servi sur l'herbe, au milieu d'une nappe blanche.

Et il semble que Cazin ait voulu, à dessein, par ces accessoires très précis éloigner toute équivoque, fuir tout ressouvenir d'école qui pût refroidir et



Village d'Arbonne (Seine-et-Marne)

abstraire son sujet pour chercher, au contraire, à exalter, sans souci des héros et des dieux, des lieux et des temps, en des visions d'une volupté chaste et sérieuse, d'une grâce comme antique et corrégienne, la sainte et éternelle beauté de la femme.

Et l'accord n'est si étroit entre les personnages et les lieux que parce que les êtres qui entourent le peintre dans sa vie réelle, participent au même titre que les paysages à son existence de rêve. Les visages les plus chers et les figures accoutumées, sa femme, dont la silhouette se retrouve presque partout, soit qu'elle ait expressément posé comme dans *Judith*, soit que ses traits se mêlent inconsciemment à son souvenir, comme dans ce douloureux masque de femme de marin ; ses servantes, les marins, les paysans ou les

ouvriers de Boulogne, d'Equihen et de Samer, et tout au plus dans ses compositions de nudités, certains modèles occasionnels qui le suivaient dans cette lande sauvage, tous ces acteurs familiers se meuvent lentement, pour ainsi dire sans action, dans leurs attitudes naturelles, avec la mimique



Le vieux professeur

simple et expressive de leurs gestes habituels, sans que jamais il cherche à forcer leur signification dans un sens héroïque par une préoccupation déplacée de style ou par des souvenirs d'école, mais, cependant, transposés et grandis d'eux-mêmes naturellement, en raison du nouveau rôle qui leur est imposé.

Car il ne songe guère à leur faire expliquer des mythes ou exprimer des symboles. Il laisse à d'autres tous ces rébus ingénieux. Il veut, n'est-ce pas? raconter simplement de simples histoires. Aussi, encore ici, dans le choix des éléments pittoresques, accessoires indispensables des formes, puise-t-il

toujours tranquillement autour de lui, sans se soucier de la chronologie et de l'archéologie. Comme les vieux peintres naïfs de Flandre ou d'Italie, il place ses sujets en plein dans la vie de son temps, se servant des propres objets et des habillements qui appartiennent à ses personnages. Tantôt il les emploie dans leurs principes essentiels, tantôt il combine leurs éléments les plus vul-



L'Écluse

gaires par un choix subtil, par des arrangements un peu exceptionnels qui dépaysent la scène. Il rajeunit ainsi toutes ces vieilles légendes par l'accent concret de la chose vécue, de même qu'il place en des temps indéterminés les sujets empruntés à la vie moderne. C'est en quoi il diffère sur ce point, soit de Puvis de Chavannes qui accepte la donnée générale de la draperie antique, soit de Millet qui procède par simplification des formes, par élimination de détail inutile et pouvant diminuer ou spécialiser le sujet.

Et ainsi le décor, les acteurs, les accessoires, tout est d'accord dans une parfaite unité qui donne une force singulièrement éloquente à l'expression du sentiment qu'ils sont tous ensemble chargés de traduire.

On ne peut manquer de s'arrêter un instant sur cette question secondaire des accessoires pittoresques, soit pour rappeler avec quelle vivacité furent accueillis un jour ces travestissements ingénieux, soit plutôt pour fixer un point d'histoire.

Se souvient-on encore de l'apparition de la *Judith* et de la bonne indignation du public et de la critique? On avait, sans doute, pardonné le cache-nez



CULTURE (SEINE-ET-MARNE)

d'Agar, le feutre et les guêtres de Tobie, on n'avait pas remarqué le tartan de Marie et le pantalon de futaine du Charpentier. Mais pour Judith, on ne put excuser, cette fois, ce qu'on appelait les mauvaises plaisanteries de l'artiste.

Et pourtant *Judith* a reparu triomphalement à notre exposition centennale dans sa grandeur mélancolique et dans son charme étrange et singulier, sans que nous ayons plus été choqués par sa mante tréportaise ou son écharpe à carreaux qui donnent un rajeunissement si piquant à cette grande image douce et triste, sans toutefois la faire descendre dans l'ordre des faits d'aujourd'hui.

C'est sans doute parce que nous avons mieux pénétré l'intention du peintre et que son œuvre est entrée dans le passé. C'est peut-être aussi parce que



J.C Cazin pinx. Pennequin sc

L'OURS ET L'AMATEUR DES JARDINS

Panneau pour la Sorbonne

Revue de l'Art ancien et moderne Imp L Fort

Cazin a été bien dépassé dans cette voie et que nous avons dû subir depuis des excentricités tout autrement scandaleuses.

La tentative de Cazin de rajeunir l'interprétation des vieux thèmes de l'histoire sacrée en les transportant dans les milieux familiers de la vie contemporaine a été, en effet, le point de départ d'une petite évolution de la peinture religieuse. Car si c'est bien à Millet et à Puvis de Chavannes, que remonte dans les arts plastiques ce mouvement d'idéalisme et de religiosité manifesté depuis longtemps déjà dans la littérature, c'est Cazin qui dirigea plus spécialement ce courant dans un sens précis. A ce moment, se produisait dans l'opinion une sorte de crise de mysticisme confus, de néochristianisme vague et troublé, que la lassitude du document, la réaction poétique contre les formules du réalisme et du naturalisme avaient rapidement développée. L'évolution elle-même du roman naturaliste en France qui, prenant ses tableaux dans les actes de la vie populaire, ouvrait à l'art la grande âme anonyme de la foule avec ses turbulences, ses inquiétudes, ses colères et ses douleurs, ses aspirations et ses espoirs, l'influence profonde chez nous du roman russe qui a exalté la misère, la souffrance, l'abaissement avec un accent évangélique tout nouveau, placèrent au premier plan de la sollicitude des écrivains et des artistes les humbles, les souffrants, les déshérités, tous les clients et tous les frères de Jésus.



Étude

Des essais de renouvellement de cette grande source de l'art religieux, épuisée par les éternelles et écœurantes répétitions des traductions scolaires, avaient été entrepris avec le secours soit de l'archéologie, soit surtout de l'ethnographie. Les plus grands noms dans cette voie sont ceux de Horace Vernet, de Munkacsy et de James Tissot. En Allemagne un effort intéressant

a été produit par M. Von Gebhardt dans un sens expressif et humain, en s'inspirant des vieux maîtres locaux, effort qui n'a pas été étranger à la formation du talent de M. Von Uhde. Mais c'est de Cazin que relève cette innombrable suite d'individualités très diverses qui ont tenté, en suivant et



La charrette (Pas-de-Calais)

plutôt, parfois, en dénaturant les mêmes procédés, un rajeunissement de ces sujets pieux. Je rappellerai seulement les noms de M. Von Uhde, Skredswig, J. Blanche, Lhermitte, etc., sans citer d'autres tentatives plus aventureuses, pour préciser les conséquences de l'œuvre historique de Cazin.

Ainsi dans la première partie de sa carrière, Cazin paraît s'être servi des ressources du paysage surtout comme d'un moyen particulièrement expressif pour développer ses sujets et les imposer à l'imagination.

Après 1884, ses nombreuses pérégrinations pendant ces quatre années d'absence et à partir de 1888, ses séjours fréquents et prolongés à la campagne

avaient éveillé son goût de l'observation des phénomènes naturels et l'avaient intéressé passionnément à la vie des choses sous les jeux infinis des éléments. Le succès obtenu par ses paysages le maintint peut-être aussi plus longtemps qu'on n'eût voulu autour de lui dans ce qu'il considérait comme



Moulin au Portel (Pas-de-Calais)

un simple intermède. La mort, qui s'était, pourtant, annoncée plusieurs fois, mais de laquelle il semblait attendre encore quelque crédit, ne lui permit pas le retour rêvé vers le passé. Dans cette deuxième période de sa vie, nous le voyons donc plus exclusivement préoccupé de traduire le verbe obscur de la nature considérée dans sa propre grandeur et dans son isolement.

De même que les grands paysagistes hollandais, ses maîtres de prédilection, qui, les premiers, avaient découvert les beautés de la campagne natale, il ne sort guère de la région favorite où il a installé pour lui et les siens son centre d'études et d'observations, dans ce petit royaume de terres en friche, de landes, de dunes, de buissons sauvages, de plages solitaires où il trouve

concentrées toutes les beautés naturelles qui parlent avec émotion à son cerveau de poète et d'artiste sensitif.

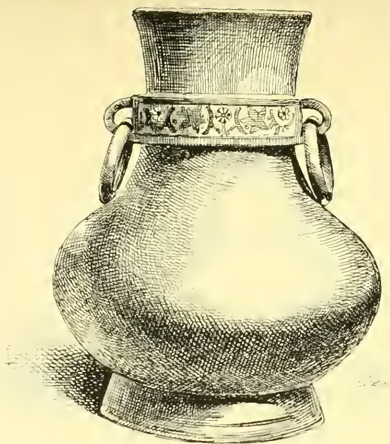
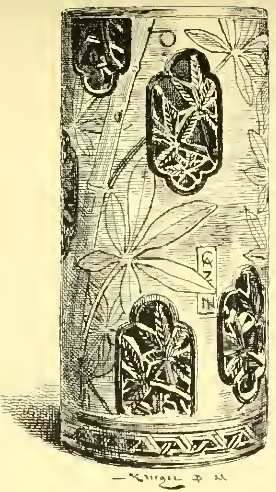
Tout au plus, de loin en loin, se permet-il quelque courte échappée, soit dans les pays voisins, en Flandre ou en Hollande, en allant faire un tour



RUE DE VILLAGE (PAS-DE-CALAIS)

dans les musées, soit dans les faubourgs ou la banlieue de Paris. A peine quelques toiles du midi marquent-elles son séjour au Lavandou.

Il est toujours inspiré quand il est chez lui, et l'on est surpris de la variété des aspects que prennent la même misérable chaumière, le même coin étroit de dune, suivant les points de vue auxquels il se place, l'heure différente, le caprice du vent et des nuées. De même que, dans ses tableaux de figures, la nature, à tout instant, s'unit comme un accompagnement sympathique aux actes des hommes, de même il se plaît à chercher tout ce qui met le souvenir de l'homme dans les choses de la nature et, fidèle à sa compréhension morale du monde, devant les choses inanimées comme devant les êtres vivants, il se sent pris de la même tendresse compatissante pour tout ce qui est petit, humble, pauvre, dédaigné, souffrant. Aussi choisit-il de pré-





J.-C. Cazin. — Plats et vases en grès a décor de fleurs gravées et émaillées (musée du Luxembourg).

férence les motifs les plus accoutumés, les plus misérables : champs moissonnés, humbles cabanes de pêcheurs, coins de carrières avec leurs pierres blanches et leurs treuils bizarres, moulins perdus de l'Artois, petites cultures, dunes arides aux herbes grises, aux genêts hérissés de fleurs d'or.

Ici, c'est un carré de choux au milieu duquel sont plantées deux bêches, dans un terrain sans horizon, fermé par un pauvre chaume sous un ciel limpide dans lequel s'élève le croissant laiteux de la lune ; là, un potager avec son mur de clôture, son fond de petit village abrité au pied d'une colline, son cerisier au milieu du champ, son linge qui sèche sur la haie, ses alignements de choux, ses espaliers de vignes, toute cette prose de la campagne d'où monte avec les parfums et les frissons du soir une poésie intime et pénétrante. Plus loin, c'est un ru très étroit, traversant un champ moissonné avec ses meules de foin arrondies, ses petits saules cagneux, les barrières de bois qui divisent les pâturages, les pieux plantés au bord du champ; ou bien encore tantôt des moyettes rangées dans les éteules comme des ruches, tantôt de hautes meules solitaires ou groupées, soutenues par des béquilles, qui semblent au couchant des pâtres rêveurs, s'appuyant sur leur bâton, enveloppés dans leurs lourdes limousines.



Jeune hollandaise

Personne n'excelle à rendre comme lui les petits chemins de villages endormis qui sentent bon les feuilles mouillées et les senteurs d'étables, et ces étroites maisons aux fenêtres closes, serrées l'une contre l'autre, toutes transies sous la froide clarté de la lune qui donne aux vitres des éclats fantastiques ; et les petites villes de province, avec leurs anciennes tours, leurs fossés comblés, mirant, dans l'eau plombée des canaux, leurs vieilles pierres

blanches, leurs pignons aigus, leurs larges fenêtres, leurs petits ponts trapus qui rejoignent les rives ; ces petites villes où tintent toujours des sons lointains de cloches, des sonnailles de diligence, exhalant, avec une fraîcheur de rosée, un désir de repos profond dans de gros draps humides d'auberge, le rêve de calme, d'apaisement bienfaisant que laissent les petites cités qu'on traverse et où l'on ne s'arrête pas.



Croquis pour l'« Étude »

C'est le crépuscule ou la nuit que Cazin a choisi de préférence pour développer le thème de ses harmonies tièdes, discrètes et apaisées, et plus souvent encore cette heure indécise, ce moment hésitant entre les dernières lueurs du jour qui s'en va et les premières ombres de la nuit qui monte, ces effets fugitifs et changeants qui frappent d'autant plus qu'on les sent plus passagers [1].

Il a éclairé aux splendeurs du couchant des ciels animés, des nuées en marche, de vastes firmaments orageux, des horizons de mer fantastiques, des petites fermes enfouies sous des bouquets de sureaux en fleurs. Et il a trouvé dans ses harmonies blondes et fauves, sur le fond beige un peu doré de la

(1) « En verite, ecrit-il aux organisateurs de son Exposition de New-York, en 1893, j'ai toujours travaille avec la pensee qu'un jour ou l'autre plusieurs de mes peintures pourraient être réunies : il s'en est suivi pour moi certaines préoccupations, la suppression voulue de moyens aises, et des recherches particulières en vue de maintenir à chaque toile son heure de jour ou de nuit, sa saison, son temps spécial à côté d'une toile voisine. »

dune, ces deux notes mélodiques et chantantes, désormais inoubliables : ce ton ému et mouillé des tuiles rouges imprégnées des clartés crépusculaires, qu'Hobbema lui avait déjà indiqué et ce blanc des vieilles pierres, ce blanc froid comme avivé dans l'indigo transparent de la nuit avec quelque chose de frissonnant. Et tout cela est si exalté qu'il semble vraiment que la



LA PLAGE (ÉQUIHEN

peinture ait la faculté d'exprimer les murmures et le silence et les souffles et les parfums.

L'impression morale que laissent ces visions est si saisissante qu'il n'hésite pas, parfois, à les animer discrètement en indiquant à coup sûr la présence humaine que notre imagination appelait. Contre cette ruine, sous la nuit qui vient, par ce ciel lourd et orageux où les pierres disjointes et les herbes fauves s'éclairent de lueurs stridentes, cette femme immobile et pensive, à demi cachée, ne semble-t-elle pas l'âme de cette solitude désolée? Ne cherchiez-vous pas, dans ce nocturne d'automne, sur cette route si froide, sous la

lumière dure de la lune, avec ses squelettes d'arbres dépouillés, ses maisons égoïstement closes, le vieux vagabond qui traîne sa misère, rêvant d'un asile douteux ? Sur cette route perpendiculaire aux ornières creusées, qui semble si longue, si longue, par cette nuit laiteuse, opaline, transparente et comme surnaturelle, derrière les lignes d'arbres qui la bordent, entre d'étroits jardins, se blottissent de petites maisons. Elles semblent attendre quelqu'un et,



Les meules (Equihen)

en effet, à droite, se dessine vaguement, devant une porte, une forme qu'on n'avait pas vue mais qu'on avait devinée, car l'imagination l'y avait déjà placée, une femme qui regarde anxieuse, le bras levé au-dessus des yeux ; c'est la figure même de l'*Attente*.

Nous suivions ce paysan sur cette route détrempée, par cette *Pluie* oblique ; ce chemineau qui longe, dans la tristesse du soir, cette *Route nationale* qui s'ouvre de face, en perspective entre les deux rangées d'arbres matriculés et qu'on ne peut manquer de rapprocher de l'*Avenue de Middelharnis*, un des chefs-d'œuvre d'Hobbema. Et dans cette comparaison, si l'on ose le dire sans paraître blasphémer, notre âme trouve peut-être plus à se satisfaire dans l'œuvre de notre contemporain. C'est que si le maître de Har-



J.-C. Cazin. — L'Attente

lem est parvenu à nous attacher, par la magie de sa lumière et son sens de la vie, à ce spectacle médiocre d'une route banale qui s'enfonce de face, en plein milieu du tableau, entre les chétifs plumets de ses ormes maigres et noueux et ses fossés rectilignes bordés de pépinières géométriques, cette contemplation ne parvient pas à agiter dans notre âme quelques-uns de ces sentiments qui dorment en elle et qui s'éveillent brusquement à certains con-



Étude peinte pour le « Bon Samaritain »

tacts avec les choses. Ces rapports secrets entre la nature et l'homme, d'où naît une source éternelle d'émotions, de sensations, d'exaltations, Rembrandt, Ruysdaël, certes, les avaient sentis. Cazin s'en est souvenu devant eux.

Mais, pourtant, s'il a compris avec Rembrandt et Ruysdaël toute cette palpitation profonde et passionnée de la nature qui s'éveille, souffre, se résigne ou se révolte comme un immense organisme pensant ; s'il doit à van Goyen la rêverie mélancolique de ces petites villes dormantes au bord des canaux, et le secret de ces préparations transparentes, en camaïeu brun, relevées de quelques tonalités pâles ; c'est encore avec Hobbema, malgré la diversité extrême de leur nature, qu'il est lié par la plus étroite parenté. Tous deux ont fui les aspects grandioses et inusités, les sites romantiques.

les accidents imprévus, tous deux ont eu peur de l'exceptionnel. Ils ont satisfait leur inspiration dans les sujets les plus discrets, les plus familiers, en faisant choix, pour les animer, des éléments les plus médiocres, les plus



PORTRAIT

humbles, les plus vulgaires, en apparence les plus négligeables et les plus insignifiants. Chez l'un ou chez l'autre, ce sont tantôt des murs de clôture, des débris de bois mort, des planches à moitié pourries ou abandonnées, des barrières, des haies, des poteaux et des pieux. Quoi donc encore ? Ici une armature de cloche, qui occupe la première place au premier plan ; là des

fagots, des instruments de labour, des herses, des bèches, des râteaux, des sacs, toutes ces pauvres choses terre à terre, qui, sous le pinceau de ces maîtres, prennent un langage si éloquent ou si touchant. Voyez, dans la *Chambre mortuaire de Gambetta*, toute cette grandeur tragique que Cazin sait produire avec des papiers déchirés, les feuilles éparses des couronnes, ces livres



LA « RUE DU CHEMIN » A NEUFCHATEL (PAS-DE-CALAIS)

jaunes, les cachets de cire rouge des scellés, ce chapeau laissé sur un fauteuil, le lit défait, et dans ce deuil et cet abandon, la note aiguë et poignante du drapeau aux couleurs vives, posé au pied. C'est tout le mobilier banal d'une chambre quelconque avec son plafond bas, ses gravures et son papier gris à fleur; mais rien n'est plus émouvant que l'éloquence muette de tous ces témoins inanimés qui parlent de celui qui ne reviendra plus.

Chez Hobbama, si profondément doué du sens de la vie, ces accessoires vulgaires venaient contribuer à renforcer l'accent de vraisemblance, la sensation de nature et de réalité. Se souvenant de Millet qui, à son tour, les accusant fortement, les marqua comme d'une signification religieuse et symbolique, Cazin les reprend, après le maître hollandais, pour leur donner

un caractère encore plus expressif, un rôle ému et doucement pathétique.

C'est qu'entre ces deux artistes s'est déroulée toute la grande évolution du paysage qui a modifié les points de vue primitifs de la conception de la nature.



Étude pour un des panneaux non exécutés de la suite de « Judith »

Avec les Hollandais qui, les premiers, ont compris le rôle de la nature isolée et inventé le paysage moderne, l'homme, être privilégié, créé par les religions humaines à l'image du Créateur, restait néanmoins considéré orgueilleusement comme le centre de l'univers qui avait été préparé ainsi qu'un riche et sympathique décor pour l'utilité, la joie et la consolation de sa vie.



LA MAISON DE SOCRATE

Panneau pour la Sorbonne

La philosophie qui a montré le néant de l'homme, la science qui a fait pressentir l'infini des mondes, nous ont permis, depuis, de comprendre les rapports de l'homme avec sa planète et ceux de sa planète avec le reste de l'univers. Elles ont modifié le sens de nos contemplations en face de la nature qui ne nous apparaît plus, tantôt que hautaine et indifférente, étrangère à nos agitations, tantôt que partageant elle-même notre propre humilité. Ce sentiment que l'homme n'est plus qu'un simple accident, que la terre n'est plus qu'une modeste planète, égarée comme tant d'autres à travers l'immensité des espaces cosmiques, que tout autour de nous est passager, changeant, mouvant, éphémère ; cette sensation de l'humilité terrestre sous la gloire éternelle des cieux, c'est, semble-t-il, ce qu'éveille au fond de nous l'âme nouvelle du paysage moderne et ce que nous éprouvons peut-être plus que chez tout autre devant l'œuvre éminemment subjective de Cazin.



Étude

Mais sur toute cette désolation, sur toute cette nudité, sur cette détresse des hommes, cet abandon et cette lassitude des choses, plane toujours une caresse attendrissante, je ne sais quel air de langueur douce et de mélancolie voilée, comme une mélodie lointaine et rêveuse. On sent que le grand magicien Corot est passé par là. Cazin n'a pas conservé, sans doute, l'exquise et inaltérable sérénité, la grâce éternellement souriante et païenne du grand

vieillard enchanteur, mais il lui doit le charme subtil de l'enveloppe, le mystère divin de la lumière, la tendresse infinie de ses ciels nuancés au soleil couchant, ce qu'il y a de volupté et de caresse dans l'intime clarté de ses nocturnes, enfin cet accent de sympathie universelle et compatissante, toute cette poésie intense, aiguë, pénétrante qui monte des choses les plus misérables à notre cœur d'homme et l'émeut profondément.



La ruine (Équihen)

Je voudrais, pour terminer, dire quelques mots sur la façon de peindre de Cazin, ne serait-ce que pour rappeler les légendes assez ridicules qu'on répandit à l'apparition de ses premiers ouvrages. Ce qu'il y avait de nouveau et de singulier dans son art fut attribué à l'alchimie savante d'on ne savait quels mystérieux procédés. Cazin, paraît-il, ne peignait jamais que verrouillé à double tour, veillant jalousement à ce qu'on ne surprît point ses secrets, l'œil aux aguets, ombrageux, fuyant d'un pays aussitôt qu'un confrère apparaissait.

Sa technique, pourtant, n'était ni si compliquée, ni si dissimulée. Les catalogues avouaient avec simplicité et candeur : peinture à la cire ; cire et pastel ; gouache, cire et pastel, lorsque abandonnant les couleurs à l'huile qui étaient pourtant d'usage exclusif dans la plupart de ses tableaux, il essayait

d'obtenir, en vue de préoccupations décoratives, un aspect de matité et de fraîcheur en employant tour à tour ou en mêlant des procédés connus. Combien d'autres ne s'en étaient-ils point servi de la même façon ? On attribua aux sortilèges du métier le charme qui était produit uniquement par la séduction de l'art.

La vérité est qu'il peignait avec beaucoup de simplicité et de méthode.



Ferme a Equihen

Comme il était très impressionnable, il ne travaillait pas volontiers en présence d'autres personnes que les siens, car il savait que la moindre observation aurait pu le dérouter. Il prenait beaucoup de notes sur nature, des dessins à la mine de plomb et surtout au crayon noir ou au crayon lithographique, plus ou moins poussés, rarement jusqu'à l'effet, toujours très blonds, et tracés par petits traits parallèles avec des airs de préparation de graveur. Comme il était mauvais marcheur en raison de l'état de sa santé, il dessinait et peignait beaucoup en voiture. Son humeur nomade avait même, un jour, songé sérieusement à l'aménagement d'une roulotte. Mais, le plus souvent, il peignait à l'atelier, en s'aidant de quelque très vague croquis indiquant les

mises en place, mais avec l'aide d'une mémoire incomparablemement fidèle qui lui rappelait sûrement les ensembles et les particularités, cette mémoire qui avait reçu la forte discipline de Lecoq de Boisbaudran.

Sous le souvenir immédiat des impressions reçues, il traçait généralement, en rentrant chez lui, ces préparations au bistre, sur toile, si nombreuses dans son atelier, véritables compositions définitives qui ont un charme tout



La fuite en Egypte

personnel. Il les parcourait, de temps à autre, suivant son caprice, en choisissait une, et l'image pour lui reparaissait alors si vivante qu'il pouvait, au moyen de la peinture à l'huile, la conduire, dans une sorte d'ardente improvisation, à l'effet définitif.

Il ne peignait jamais qu'avec une palette chaque jour renouvelée, et des pinceaux absolument propres; si par quelque accident une brosse tombait dans la couleur, il s'arrêtait aussitôt de peindre, affirmant, d'un ton comme superstitieux, que c'était signe qu'il devait finir sa journée.

Il attaquait sa toile, sans hésitation, sur le point principal, mettant immédiatement dans le ton juste, et parcourait d'un bout à l'autre le champ de



J.-C. Cazin. — Baigneuses

son tableau, sans reprise ni repentir, écrivant les formes vivement par touches nerveuses et serrées, ou les noyant dans de belles coulées limpides, avec une aisance, une sûreté et une audace sans égales. Si par exception, il avait à reprendre quelque partie, il grattait toujours entièrement la place à repeindre.

C'est là le grand secret de l'éclat et de la fraîcheur de cette peinture qui, tantôt dans sa matité délicate, tantôt dans sa matière grassement émaillée, s'enrichit avec le temps et obtient parfois une enveloppe si souple, si indéterminée, une qualité si immatérielle, que le métier en est impossible à pénétrer comme dans certains de ces portraits si extraordinairement modelés de Van Dyck.



Étude « Tête de Jardinier »

Comme, pendant toute une grande partie de sa vie, il avait considéré les formes surtout en vue du décor, il avait appris de bonne heure à les examiner hardiment sous tous leurs aspects les moins prévus. En même temps l'étude des estampes japonaises et la fréquentation des maîtres anglais favorisaient cet esprit de curiosité éveillée qui contemplait les choses en dehors des habitudes reçues. Aussi adopte-t-il des dispositions de mise en toile très variées, déplace-t-il volontiers sa ligne d'horizon, pose-t-il ses personnages à l'abri de toutes formules d'école. Il se rapproche par là des impressionnistes avec lesquels, malgré de profondes divergences dans le caractère et dans le but, il a encore de lointaines attaches par la parenté commune de Corot.

C'était peut-être aussi en Angleterre, près de son ami Burne-Jones, qu'il avait donné à son esprit cette tournure narrative qui lui fait entreprendre ses sujets par séries de compositions, comme les suites de la *Briar Rose*, d'*Arthur* et de *Persée*.

Le même esprit légendaire et doucement songeur caractérise, d'ailleurs, la nature de son idéalisme ; mais il n'est entravé, comme son confrère d'outre-



Étude peinte

Manche, ni par la manie ornementale ni par la préoccupation académique des maîtres. Son art est essentiellement libre, indépendant et surtout réaliste. C'est en quoi, parmi les idéalistes français, s'il n'a rien de commun avec Gustave Moreau, il se rapproche beaucoup de Puvis de Chavannes. Le premier acte de Cazin, en s'établissant à Paris, en 1877, avait été de se rendre chez ce maître, qu'il ne connaissait pas encore, pour lui demander de le faire travailler avec lui. Puvis était absent. Cette tentative ne fut pas renouvelée, mais dès les premiers envois de Cazin, les deux artistes se lièrent d'une amitié qui resta toujours très étroite. Comme celui de Puvis de Chavannes, l'art de Cazin est

le produit d'une sorte de naturalisme expressif, tel que celui des grands quattrocentisti de Florence. Mais, ainsi que le fait justement remarquer un critique américain, Théodore Child[1], si l'on peut dire de Puvis de Chavannes qu'il est un penseur qui peint, on doit dire de Cazin qu'il est un peintre qui pense; en ce sens que le premier conçoit préalablement son sujet par une opération de la pensée et qu'il demande ensuite à la nature les moyens de



L'Orage (Equihen)

lui donner une apparence plastique, tandis que l'autre, au contraire, reçoit toute son activité créatrice de ses rapports avec la réalité, qu'il peuple ensuite du monde de ses rêves.

On peut, certes, regretter que Cazin n'ait pu tenir ses dernières promesses. Il est mort avec l'amertume de laisser l'édifice de son œuvre inachevé aux deux tiers de sa hauteur. Il a eu, du moins, la satisfaction profonde de voir sa tradition continuée par sa vaillante et noble femme, artiste si rare et en même temps si modeste, et par son fils Michel qui, jeune encore, garde avec honneur un nom difficile à porter.

Telle qu'elle est — n'est-elle point, d'ailleurs très abondante? — son œuvre

[1] Catalogue of paintings by Jean Charles Cazin. The American Art galleries. New-York, 1893. — Préface.

suffit à sa gloire comme elle a suffi à notre joie et à l'enseignement de nos générations. Près de son grand ami, Puvis de Chavannes, Cazin demeurera, en qualité de peintre d'histoire, une des personnifications les plus exquises de l'idéalisme contemporain. Tandis que Puvis relevait la grande peinture monumentale et historique, Cazin réveillait, de son côté, dans une voie un peu plus étroite, la véritable compréhension du sentiment religieux dans l'art.

Comme paysagiste, sa physionomie n'est pas moins originale. Sans doute il n'est de la race ni des grands lyriques ni des robustes prosateurs. Il chante, sur le mode mineur, une musique infiniment douce, aiguë et pénétrante, très simple et très subtile à la fois. C'est un voyant qui contemple, qui rêve et qui réfléchit. Il ne veut ni nous frapper ni nous convaincre, mais nous persuader et nous émouvoir. Et il a su nous attirer et nous retenir dans la grandeur mélancolique et la beauté cachée des choses les plus humbles, à travers les splendeurs, parfois méconnues, de l'Univers qui nous entoure et dans les enchantements du monde intérieur.

Léonce BÉNÉDITE.





J.-C. Cazin. — La fuite en Égypte



ANTOINE WATTEAU[1]

V. — L'EXISTENCE DE WATTEAU

Watteau s'est séparé d'Audran sans aucun doute en 1709. Nous avons, par Gersaint, le récit de cette séparation exempte de mauvaise humeur, où se marque uniquement, chez le jeune homme, la volonté de s'appartenir. Pour annoncer à son chef d'atelier son dessein de travailler désormais seul et tout à sa guise, il lui a porté un tableautin sur cuivre, d'une extrême finesse d'exécution, peint à son loisir et représentant un *Départ de troupes*. L'habile faiseur d'arabesques en est resté surpris. Voyant lui échapper un si précieux collaborateur, Audran a essayé de le détourner de « ces sortes de pièces libres et de fantaisie qui lui feraient perdre le goût dans lequel il se donnait ». Watteau, pour abréger la conversation et faciliter sa retraite, lui

[1] Troisième article. — Voir la *Revue* des 10 février et 10 mai 1901, t. IX, p. 87 et 313.

a parlé, alors, « d'un petit désir qu'il se sentait de revoir Valenciennes », et de son projet d'y céder. Bien que cette idée d'un voyage au pays natal n'eût rien d'une couleur, il importe de se rendre bien compte des dispositions de l'artiste. Jusque-là les travaux décoratifs, entrepris sous la direction et sous le couvert d'autrui, l'avaient absorbé. Il avait trouvé du plaisir à ce genre d'ouvrages, à tel point qu'on devait l'y voir revenir assez souvent par la suite, au gré des occasions ; mais il ne voulait plus ni s'y confiner, ni dépendre d'un maître. La conscience lui était venue, en s'éprouvant, de ce qu'il pouvait tenter : il entendait peindre de francs tableaux et non plus exclusivement des médaillons entourés d'ornements. Dès sa prime jeunesse, la tradition nous le montre possédé du démon des croquis d'après nature. Son passage chez Gillot n'avait fait que l'affermir en son amour des vivantes expressions. Cet amour, à présent, le gouvernait tout entier. Par avance une voix secrète lui avait jeté dans l'esprit l'apostrophe de Diderot aux écoliers qui croient bien faire à s'immobiliser dans une école. « Laissez-moi cette boutique de *manière*. Allez-vous-en aux Chartreux et vous y verrez la véritable attitude de la piété et de la componction. C'est, aujourd'hui, veille de grande fête : allez-vous-en à la paroisse, et vous y verrez la véritable attitude du recueillement et du repentir. Demain, allez à la guinguette, et vous y verrez l'action noire de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques, soyez observateurs dans la rue, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous prendrez des idées justes de vrais mouvements dans les actions de la vie. » Le destin de Watteau n'était d'aller ni aux Chartreux ni à la guinguette, et nul, cependant, n'a jamais été, suivant ses aptitudes, propres, plus spontanément fidèle au principe de l'art de vérité.

Son désir de revoir Valenciennes s'explique, d'autre part, par plus d'une raison. Doué d'un cœur tendre, il avait envie d'embrasser les siens et, tout ensemble, d'esprit curieux, il n'était pas fâché d'assister aux spectacles belliqueux dont sa province était le théâtre. Une rude campagne se menait là-bas. A Paris, en cette année 1709, on ne s'entretenait pas d'autre chose. Jadis, aux jours de son enfance, Watteau avait vu passer et se hâter les bataillons en marche vers Mons et Namur. Maintenant, autour de Valenciennes, d'autres bataillons manœuvraient. La preuve qu'il y pensait ressort du choix même du sujet de son premier tableau : un *Départ de troupes*. Or, ce sujet, tout d'actualité, allait le servir à merveille. Son ami Spoede présentait l'œuvre

au marchand de tableaux Sirois qui l'achetait, séance tenante, moyennant soixante livres, et commandait à Watteau une autre scène de soldats, pour faire le pendant. Sirois mariait sa fille à Gersaint : tout ce milieu modeste, mais intelligent, se prenait de vive sympathie pour le jeune peintre maladif. Ses soixante livres en poche, le Valenciennois promettait à ses nouveaux amis de leur donner de ses nouvelles et partait.



Officier appuyé sur sa canne
(nº 306 des *Figures des différents caractères*).

Il tint parole. Gersaint nous apprend que son beau-père reçut de Valenciennes le tableau commandé « *Une halte d'armée* », et qu'il le paya deux cents livres. Nous ignorons combien de temps le fils du couvreur demeura près de ses parents. Il arrivait au pays fort peu de temps après la bataille de Malplaquet. Paul Mantz, avec sa rare ingéniosité tirant parti des moindres faits, s'est plu à faire remarquer qu'un homme a été blessé en ce combat et soigné, ensuite, à Valenciennes, dont l'amitié pour Watteau se manifesta constamment plus tard. Il s'agit du chevalier Antoine de la Roque, officier aux gendarmes du roi, appelé à rimer, un jour, des poèmes d'opéra et à diriger *le Mercure*. Se sont-ils connus à ce moment ? — Il se peut. En tout cas, il est certain que le séjour du peintre en terre flamande, n'a pas été perdu pour son art. Il y a fait au moins un tableau — *la halte d'armée* de Sirois — et, au rapport de Julienne « plusieurs études de camps et de soldats d'après nature ».

Une trentaine de ces documents de réalité nous a été conservée, en effet, par les gravures des *Figures des différents caractères* ; nous verrons qu'il les a

presque tous utilisés pour ses épisodes militaires de bivouac ou de grand chemin. D'autre part, le même recueil contient, sous le numéro 23, une planche pittoresque gravée par Boucher « *Un ruisseau coulant au pied des bâtisses* », revendiquée par le Valenciennois Paul Foucard comme l'interprétation d'un croquis pris à Valenciennes, à la traversée de l'Escaut, entre des murs de clôture et de pauvres logis projetant, çà et là, des parties d'encorbellement au-dessus de la rivière. Jusqu'en 1860 s'est perpétuée, presque sans changement, l'immémoriale, sordide, inquiétante et paradoxale rue d'eau. Quand Watteau l'aurait-il dessinée, si ce n'est en 1709, puisqu'il ne devait plus revoir sa ville natale? Mais peut-être l'auteur valenciennois se trompe-t-il. Edmond de Goncourt a cru pouvoir reconnaître ici un site des bords de la Bièvre, au quartier des Gobelins où, si récemment encore, nous frappaient des aspects tout analogues. Souvenons-nous que Julienne, « entrepreneur des manufactures royales de draps fins et teintures en toutes couleurs, façon d'Angleterre et de Hollande », avait, dans ces parages, ses ateliers et son hôtel. L'hypothèse de Goncourt reste la plus plausible.



SOLDAT EN MARCHE
n° 59 des *Figures des différents caractères*

Rien de plus légitime, en revanche, que la supposition de Foucard, concernant la grouillante fête rustique de Watteau de la Galerie d'Arenberg, à Bruxelles : « *La signature du contrat de la noce du village* ». Ce tableau aurait été demandé au peintre, en 1709, pendant son séjour chez ses parents. La Maison d'Arenberg possédait, aux environs de Valenciennes, des domaines étendus, tels que la seigneurie de Beuvrays et la Petite-Franche, Forêt de Raismes. En nulle heure de sa carrière le maître ne s'est trouvé si bien à



A. WATTEAU. — LA FINETTE (musée du Louvre),
d'après la gravure de AUDRAN.

portée d'un désir de l'illustre famille — sans compter que l'œuvre s'atteste, par sa conception, son exécution et sa couleur même, très voisine de ses débuts. Le problème se résoudrait de façon positive si l'on produisait la quittance originale de Watteau, gardée, suivant les indications de Bürger, parmi les papiers de la Maison d'Arenberg. Malheureusement les vastes archives n'ont jamais été dépouillées et ne sont même pas classées. Il serait impossible, dans l'état actuel des choses, de procéder autrement qu'au hasard à la recherche de la pièce dont Bürger a parlé sur la foi d'une tradition et qui fixerait si bien une des premières étapes de l'artiste. Si elle existe, c'est dans l'une des liasses confondues emplissant, par milliers, jusqu'au bord, d'énormes coffres empilés autour de la salle des Titres, à Bruxelles, en l'hôtel du chef de la Maison.

L'espérance de la voir apparaître, quelque jour, n'est point perdue, mais, pour l'instant, c'est tout ce qu'on en peut dire [1].

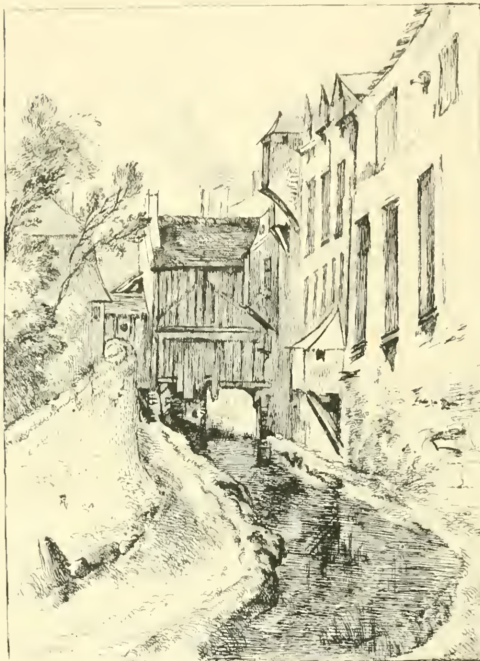
De retour à Paris, Watteau s'installe chez Sirois. Peut-être y loge-t-il encore en 1712, à l'heure où ses amis l'ont décidé à soumettre quelques peintures à l'Académie royale, en laquelle il se voit agréé comme à l'improviste. Promptement le succès lui vient — un succès qui l'importune et qu'il fuit en s'exilant dans la solitude des Porcherons. Là, selon Mariette, il a peint, entre autres tableaux, deux paysages pittoresques : l'*Abreuvoir* et le *Marais*. Mais, sur ces entrefaites, le bon Sirois a vendu au financier Crozat deux épisodes militaires du nouvel agréé et, probablement, il est parvenu à conduire l'artiste en personne chez le riche amateur. Le fait est qu'en cette même année 1712, Watteau décore de quatre panneaux des *Saisons* la salle à manger de Crozat, rue de Richelieu. Nous aurons à nous occuper de ces ouvrages où paraît, dans la peinture du maître, une fleur de grâce sensuelle attestant au moins la première approche des tableaux italiens.

Aux deux années suivantes, la trace de notre inquiet rêveur est perdue pour nous. Caylus [2], sans l'avoir beaucoup fréquenté en cette période où lui-même ne fut guère à Paris, nous le définit au vif et au plus bref : « Jouissant, nous dit-il, d'une agréable réputation, *il n'avait d'autre ennemi que lui-même, et certain esprit d'instabilité qui le dominait.* Il n'était pas si tôt

[1] J'ai essayé, malgré tout, d'instituer cette recherche, avec l'aide de M. Eugène Verlant, directeur des Beaux-Arts du royaume de Belgique. Il a fallu provisoirement y renoncer.

[2] Sur Caylus, ses voyages de jeunesse, ses retours à Paris et son originalité définitive après 1716. Cf. S. Rocheblave : *Essai sur le comte de Caylus*, 1889, ch. I. Cf. aussi l'*Abecedario* de Mariette.

établi dans un logement qu'il le prenait en déplaisance. Il en changeait cent et cent fois, *et toujours sous des prétextes que, par honte d'en user ainsi, il s'étudiait à rendre spécieux.* » Ce qu'ajoute le comte de Caylus pourrait fort bien ne s'appliquer, matériellement, qu'au temps où le noble amateur, voué désormais à la connaissance des arts, et se mêlant aux artistes, séjourna le plus souvent au bord de la Seine au lieu d'y faire de simples haltes — à savoir, après 1716 ; mais le passage ne projette pas une moindre clarté sur l'intime caractère de Watteau. « Là où il se fixait le plus, ce fut dans quelques chambres que j'eus en différents quartiers de Paris, qui ne nous servaient qu'à poser le modèle, à peindre et à dessiner. Dans les lieux uniquement consacrés à l'art, dégagés de toute importunité, nous éprouvions, lui et moi, avec un ami commun (M. Hénin) que le même goût entraînait, la joie pure de la jeunesse, jointe à la vivacité de l'imagination, l'une et l'autre unies sans cesse aux charmes de la peinture. *Je puis dire que Watteau si sombre, si atrabilaire, si timide et si caustique partout ailleurs, n'était plus que le Watteau de ses tableaux, c'est-à-dire l'auteur qu'ils font imaginer, agréable, tendre et peut-être un peu berger.* » Il semble bien que cette dernière phrase soit le por-



Ruisseau coulant au pied de batisses, dessin de Watteau (nº 23 des *Différents caractères*).



Le Printemps, d'après la gravure de Desplace.
(salle à manger de l'Hôtel de Crozat).

trait moral le plus complet de l'être exquis et endolori, compliqué et s'agitant, comme un malade sur son lit, dans sa révolte contre le mal, blessé à tout moment au heurt des choses et souriant à l'éternelle douceur des

rêves. Hors de son art, il n'est que le fantôme de soi-même. En son art seul il vit pleinement.

A l'époque où M. de Caylus prend ses grands quartiers à Paris, le peintre a tout l'air, cependant, d'avoir renoncé à ses perpétuels changements d'habitation. Le bon Crozat l'a installé dans son hôtel, probablement en 1715, en revenant d'Italie. Nulle demeure plus somptueuse, mieux pourvue d'agréments, contenant un si grand nombre de dessins et d'objets d'art, sans compter les peintures. La collection du financier ne comprend pas moins de dix-neuf mille numéros. Watteau a constamment sous les yeux des Rubens et des Van Dyck, des études de Giacomo Bassan, des dessins de paysages du Titien et de Domenico Campagnola de Padoue. Il admire des tableaux aux colorations nourries et fraîches des maîtres de Venise. C'est un plaisir pour lui de copier les feuilles de croquis de Campagnola et il avouera, dit Mariette « en avoir beaucoup profité ». Mais ces recherches d'assimilation technique, sur lesquelles nous nous expliquerons, ne remplissent qu'une part de son existence. L'hôtel de Crozat est un rendez-vous d'artistes, de lettrés, d'amateurs d'art, de musiciens. Les fêtes s'y succèdent sans interruption — et surtout les fêtes de musique. Quel régal que les soirées où se font entendre le flûtiste Antoine, le chanteur italien Pacini, Mlle d'Argenon, la nièce du peintre La Fosse, une vraie voix du Paradis ! Watteau, en souvenir de tels concerts, crayonne sur son papier l'image de tels concertistes. Le monde musical s'est ouvert pour lui. Il dessine le portrait de Rebel, l'un des maîtres de la musique royale. Mieux encore, il fait constamment intervenir en ses tableaux des musiciens, des joueurs de flûte, des guitaristes, des joueurs de basse de viole répandant autour d'eux la grâce apaisante des mélodies.

Le début de la Régence se signale par des raffinements inouïs, par un goût romanesque débordant, bien fait pour inspirer son génie. L'été, Crozat n'est pas sans organiser des réunions en ses jardins de Montmorency. On sait à merveille ce que sont ces « assemblées dans un parc ». Les jeunes hommes épris d'élégance et les belles coquettes, tous en habits galants, se dispersent sur les pelouses, s'entretiennent de douces choses à l'ombre des ormes touffus et des tilleuls, aux sons des musiques caressantes. Entre les taillis, sous les allées vertes, autour des statues blanches, au bord des pièces d'eau, dans la lumière dorée, les couples vont s'enlaçant et les tendres aveux flottent

parmi les souffles embaumés qui passent. Le peintre voit ces spectacles et il s'en souviendra toujours.

A ces impressions ménagées par la vie, viennent s'en mêler d'autres, issues



J.-B. Rebel, d'après la gravure de J. Moyreau.

des jeux du théâtre. Watteau est allé plus d'une fois à l'Opéra, depuis qu'il a quitté Gillot. Son ami Antoine de la Roque l'y a tout au moins conduit, le soir du 3 décembre 1715, où les chanteurs du roi, donnent sa *Théonoé*, mise en musique par Salomon. Il a paru aussi à des représentations des comédiens

français puisqu'il a dessiné les portraits des acteurs Poisson et Dumirail et de l'actrice Charlotte Desmares sous des costumes et en des attitudes de rôles. Puis, en 1716, voici que les bouffons italiens sont de retour. Le Régent a rouvert les chemins du royaume et rendu la salle de l'Hôtel de Bourgogne aux expulsés de jadis. Afin qu'on les prenne, non pour une troupe nouvelle, mais pour une troupe reconstituée, ils ont fait peindre sur leur rideau un phénix et arboré cette devise : « Je renais[1]. » L'hôte de Crozat passe, en leur giron, des soirées délicieuses. Gilles et Pierrot, Arlequin et Scaramouche, Trivelin et le Docteur, le divertissent en perfection; Colombine et Silvia l'enchantent. De ce théâtre paradoxal où la réalité s'enveloppe de caprice, il tirera des visions infinies où le caprice et la réalité se confondront. Son art est comme un rêve fait d'après nature — l'art de la fusion de l'imaginaire et du réel dans un mirage de bonheur.

Nous dirons plus loin selon quelle méthode se sont agencées les compositions de Watteau. Qu'on remarque tout de suite qu'il n'emprunte au théâtre que des accessoires, des groupements et des costumes; tout l'essentiel procède de la vie sensible par voie de transposition. Une seule fois, peut-être en souvenir d'un récit de Gillot, il a consacré aux bouffons d'Italie un petit tableau anecdotique : l'évocation de leur départ forcé en 1697. Jamais il n'a daigné entrer, depuis, dans le domaine de la chronique, et peu volontiers il représente telle ou telle scène d'une pièce déterminée. Les formes vraies fixées par lui ne doivent traduire que ses pensées particulières. Il a peint chez Crozat, quelques épisodes de vague mythologie pour le plaisir de rendre des fraîcheurs de nu féminin et il a exécuté, à plusieurs moments, des portraits magnifiquement typiques pour le plaisir de se mesurer avec une individualité spéciale. Mais le propre de sa création gît, à ne s'y pas tromper, en l'incessante et toute spontanée pénétration d'êtres étudiés sur le vif avant d'être livrés à la chimère par une vue intérieure irréductiblement ingénue.

Vis-à-vis de l'Académie, la négligence de l'artiste a passé toute borne. Agréé le 30 juillet 1712, on l'attend toujours au Louvre, pour peindre, selon l'usage, dans une des salles de la Compagnie, et sur tel sujet qu'il voudra, son ouvrage de réception. Chaque mois de janvier, depuis 1714, une mise en demeure lui a été adressée. Antoine Coypel et Barrois, chargés de suivre son

[1] Cf. Dubois de Saint-Gelais : *Histoire journalière de Paris.*

travail, désespèrent presque de le lui voir entreprendre. Au commencement de 1717, l'ordinaire rappel s'aggrave d'une demande d'explications sur les causes de son retard : l'Académie ne lui accorde plus qu'un sursis d'un mois. Enfin, tout brusquement, il s'exécute. Naguère, Claude Gillot, pour entrer au cénacle, a forcé son talent et renié son genre à peindre un *Christ* conduit au



LE DÉPART DES COMÉDIENS ITALIENS, d'après la gravure de L. Jacob.

crucifiement. Son ancien élève se donne franchement comme il est, peintre de réalités et de chimères « modernes », étranger à l'idéal classique. Le tableau qu'il improvise relève, à ne s'y point tromper, du caractère des « fêtes galantes », en sa neuve et haute invention, en sa facture inégalement poussée. C'est l'*Embarquement pour l'île de Cythère*, féerie de l'amoureuse peinture, conception typique entre toutes des aspirations d'un temps, grande esquisse radieuse, où le mouvement chante, où la forme fleurit, où la couleur s'attendrit autour des choses. Devant le chef-d'œuvre, le 28 août 1717, se réunissent les académiciens, sous la présidence exceptionnelle du duc d'Orléans.

Maître Watteau, de Valenciennes, immédiatement élu membre de l'Académie, prête serment de fidélité aux statuts, voit son présent pécuniaire ou droit d'entrée « modéré à cent livres », et rentre chez lui, non moins dédaigneux de la gloriole qu'auparavant. Deux fois, avant la fin de l'année, le 4 septembre et le 31 décembre, un scrupule de politesse le fera venir aux séances ; mais, dès lors, il s'estimera quitte de tout devoir envers l'assemblée. Pas plus aux jours de vote qu'aux jours de conférence on ne l'y rencontrera. Son nom, par revanche, n'y sera plus officiellement prononcé que le lendemain de sa mort, pour la communication du deuil et, plus tard, le 3 février 1748, à la séance où M. de Caylus lira sa « Vie d'Antoine Watteau ».

Une étrange conséquence de son élection est qu'il se rejette à la solitude. Les compliments le lassent ; le bruit dont on l'entoure après son succès, les sollicitations des amateurs, désireux de posséder quelque sujet de lui, dérangent du même coup son travail et sa songerie. Exempt de vanité, toujours mécontent de soi, ne pensant jamais au lucre, ne souhaitant produire qu'à sa guise et dans l'espoir de se satisfaire, les commandes lui sont en horreur. Autant qu'il peut, il s'y dérobe. Dès 1711, Sirois nous renseignait sur la difficulté de lui arracher la moindre peinture : « ... Le pauvre Watteau n'est jamais satisfait de ses tableaux... Il m'a promis de peindre pour moi une fête de la *Foire du Lendit*... Elle sera son chef-d'œuvre s'il y met la dernière touche ; mais s'il est repris de son humeur noire et possession d'esprit, le voilà loin du logis et adieu le chef-d'œuvre. M. Le Sage lui a procuré la commande de deux pendants tirés du *Diable boiteux*, à cent trente livres la pièce. Il n'espère qu'on les aura, car Watteau peint à sa fantaisie et n'aime les sujets commandés [1]. » Tel on l'a connu tout jeune, tel il est resté en tout point. A Caylus qui le conjure de penser à ses intérêts, il se borne à répondre : « Le pis-aller n'est-il pas l'hôpital ? On n'y refuse personne. » En ces conditions, quoi d'étonnant à ce qu'il s'éloigne de l'hôtel Crozat, où, désormais, il ne saurait s'appartenir ? Il veut vivre comme il veut peindre « à sa fantaisie *et même obscurément* ». Notons, d'ailleurs, que ses sentiments à l'égard du bon financier ne subiront jamais aucune atteinte, non plus que les sentiments de Crozat envers lui. Watteau reviendra souvent au grand logis plein d'œuvres d'art

[1] Extraits d'une lettre de Sirois à Mme Josset, libraire à Paris, en date du 23 novembre 1711. Catalogue de la collection d'autographes Benjamin Fillon, vendue le 15 juillet 1878, t. II, p. 219. Il n'y a aucune raison de révoquer en doute l'authenticité de ce document.



L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE

de la rue Richelieu, dont Caylus, en 1719, devient un des familiers. En 1720, Crozat a invité la célèbre pastelliste de Venise, Rosalba Carriera, à passer plusieurs mois à Paris dans sa maison : son désir est qu'elle lui crayonne en couleur, avant de regagner l'Italie, un portrait de Watteau. En 1721, le même Crozat, inépuisable en procédés généreux, fait comprendre son ami parmi les artistes appelés à dessiner les tableaux du Roi et ceux du Régent pour une grande publication future[1]. De son côté, le peintre ne s'exprime sur son Mécène qu'en paroles de gratitude et d'affection. Il lui léguera plusieurs dessins, en mourant, à titre de reconnaissant souvenir.

Les biographes de Watteau ne nous dissimulent pas qu'il avait le caractère difficile, l'humeur triste, le verbe parfois ironique et qu'on ne s'entendait pas toujours avec lui commodément. Nous devons croire, en effet, que la maladie le rendait assez souvent bizarre. Cependant, peu d'hommes ont été plus aimés et plus aimants. Hormis le jeune Pater, de Valenciennes, un temps son élève et qui a éprouvé ses impatiences au point de fuir son atelier, pas un de ses amis qui ne lui demeure intimement fidèle. Je n'ai qu'à nommer Jean-Jacques Spoede, Sirois, Gersaint, Antoine de la Roque, Hénin, le peintre, M. de Julienne, le comte de Caylus, l'abbé Haranger, chanoine de Saint-Germain l'Auxerrois. C'est sa joie la meilleure de se trouver et d'échanger avec eux des idées à franche causerie. Son esprit est curieux. Des lectures sérieuses occupent ses heures de loisir. Nous savons par un billet de lui que Julienne lui a prêté des livres — par exemple des Traités de Léonard de Vinci et un manuscrit contenant une part de la Correspondance de Rubens[2].

Pour abréger, où s'établit-il, en 1717, au sortir de l'hôtel Crozat ? Chez Sirois, dans un petit appartement où il se cache et défend qu'on le décèle. Quelques mois se passent ; il a déménagé. Un de ses confrères de l'Académie, avec lequel il s'est lié l'on ne sait trop comment, l'entraîne au faubourg Saint-Victor, près des Fossés de la Doctrine chrétienne. Cet académicien est Nicolas Vleughels, le futur directeur de l'Académie de France, à Rome, peintre médiocre, homme à relations, discret, bon courtisan, persuadé de son mérite et tout en vains dehors. A le voir ainsi mêlé à l'existence d'un Watteau, nous contenons mal notre surprise. Vleughels a dû éblouir la simplicité de

[1] *Mercure de France*, février 1721.

[2] Lettre à Julienne, datée du 3 mai sans millésime, mais qui, à raison des allusions à Mme de Julienne, ne peut se référer qu'au 3 mai 1721.

son naïf camarade de sa faconde et de ses façons dégagées de protecteur. Sa lettre à Rosalba, datée du 20 septembre 1719, nous le montre au naturel en son besoin de plaire aux personnalités qualifiées, en son obligeance nuancée du sentiment de sa supériorité envers les autres. Peut-être, à ce point de vue, ne l'a-t-on pas assez soulignée : « Un excellent homme, M. Watteau, dont vous avez sans doute entendu parler, désire ardemment vous connaître. Il



L'Ile enchantée, d'après la gravure de J.-P. Le Bas

voudrait avoir le plus petit ouvrage de vous et, en échange, il vous enverrait quelque chose de lui, car il lui serait impossible de vous en remettre la valeur... Il est mon ami ; nous demeurons ensemble et il me prie de vous présenter ses plus humbles respects. » A qui sait lire entre les lignes, ce peu d'écriture si curieusement agrémenté d'augmentatifs et de diminutifs, en dit long. On sent Vleughels parfaitement à son aise avec tout le monde, et malgré tout, tenant Watteau pour un assez petit compagnon, mal en ses affaires. L'un se rengorge : l'autre regarde et se tait. Par bonheur, le prestige de l'important

commensal s'arrête, pour le vrai maître, aux surfaces de la vie. Son indépendance reste intacte. Il ne peint que ce qu'il veut peindre, et uniquement selon ses vues.

Au cours des deux années où il réside, d'abord chez Sirois, ensuite au faubourg Saint-Victor, l'activité de Watteau est sans arrêt, ses entreprises



L'Amour paisible, d'après la gravure de Baron.

s'entremêlent et sa verve est éclatante. J'incline à croire, — et j'en dirai mes raisons plus loin, — que ses « chinoiseries » décoratives du château de la Muette, généralement attribuées à sa jeunesse, ne remontent pas au delà de 1717. Elles sont d'un caprice tout neuf. En même temps, il continue sa série de galantes assemblées en des paysages avec son *Jardin aux huit figures*, acheté par le Régent le 14 août 1719 et, probablement aussi, ses deux joyaux du Musée de Dresde : la *Réunion sur une terrasse* et l'*Assemblée au pied*

d'une statue de Vénus; il prodigue de petits chefs-d'œuvre de malice et de grâce, tels que la *Leçon de musique*, de la collection Wallace : il peut même se plaire à détailler une fine drôlerie sur une surface que deux mains ouvertes pourraient couvrir, comme le *Singe peintre*; il évoque des figures d'enchantement : *l'Indifférent* et *La Finette*, et le voici faisant un nouvel exemplaire plus assuré, plus fourmillant et plus combiné de *l'Embarquement pour Cythère*. Déjà des ambitions de figures plus grandes l'ont hanté. C'est en 1716 qu'il a, certainement, exécuté le portrait, d'une couleur un peu sourde, mais d'une si ferme volonté de précision, du sculpteur valenciennois Antoine Pater. Plus hardi, maintenant, il dresse en pied sur la toile et en grandeur naturelle son célèbre *Gilles*, tout blanc parmi les clartés, de la galerie La Caze; il étudie minutieusement, en pleine abondance de forme et de couleur, le riche portrait de son ami, M. de Julienne. La forte prise de possession du réel par la peinture le préoccupe désormais à tel point qu'une nouvelle carrière semble près de s'ouvrir pour lui.

Tout à la fois, un tel artiste, d'une conscience inépuisable et qui attache à ses compositions le prix de ce qu'il y a mis de soi-même, s'intéresse au travail des graveurs chargés de les traduire. Bien qu'il ait de temps à autre manié la pointe, l'outil à inciser le cuivre ne lui est pas devenu familier, mais en le laissant à de plus habiles, il se fait, jusqu'à un certain point, leur collaborateur et fixe avec eux une tradition. Comprendrait-on la presque invariable délicatesse des estampes où se transposent ses imaginations, s'il n'avait suivi de près l'effort de ses interprètes ? C'est à tel degré que l'historien des Audran, Georges Duplessis, n'a pas craint d'avancer « qu'il avait, pour ainsi dire, dirigé un atelier de graveurs ». Prise à la lettre, cette proposition serait excessive; mais, moralement, elle est exacte. Watteau a infusé à ses traducteurs quelque chose de son esprit.

On écrirait une étude des plus instructives sur les graveurs de Watteau. La plupart appartiennent à l'école formée par Gérard Audran et leur commune technique se base sur l'emploi essentiel de l'eau-forte, simplement renforcée et accentuée au bon endroit à l'aide du burin. Je nommerai simplement pour mémoire Benoît Audran, Michel Aubert, Nicolas Cochin, Laurent Cars, Jean-Philippe Le Bas, Surugue, Thomassin, Bernard Lépicié, Simonneau, Tardieu, Aveline... Watteau leur a dû beaucoup et nous leur devons plus encore : par leurs planches nous pouvons toujours connaître l'invention des œuvres du



A. Watteau. — L'Embarquement pour Cythère (Palais Impérial, Berlin),
d'après la gravure de Tardieu.

maître dispersées aux quatre coins du monde et nous conservons au moins le reflet de celles qui ont disparu.

Au milieu de ses occupations, l'inquiet rêveur est tout d'un coup ressaisi de ce que nommait Sirois « son humeur noire et possession d'esprit ». Le 20 septembre 1719, il habitait avec Vleughels puisque ce dernier, à cette date, le mande formellement à Rosalba ; mais c'est bien vite après qu'il a déserté la maison des Fossés de la Doctrine chrétienne. Caylus nous apprend qu'il s'est remis « à errer de différents côtés ». Ce vagabondage n'a pu, cependant, se prolonger beaucoup. A la fin de 1719 ou au commencement de l'année suivante, Watteau a pris un parti : il va se rendre en Angleterre.

Quels ont été les mobiles de ce voyage imprévu ? Les historiens ont hasardé deux hypothèses. Il semble résulter de l'écrit de Caylus que le grand artiste a fini par sentir l'inconvénient de négliger ses affaires et qu'on lui a fait beaucoup espérer des Anglais. Mariette affirme sèchement que « des idées de fortune l'ont fait passer à Londres ». Pour Horace Walpole, Watteau, de plus en plus malade, a surtout en vue de consulter un médecin célèbre, le docteur Richard Mead. En fin de compte, ces assertions, loin de se contredire, s'expliquent et se complètent. Nous ne pouvons douter des progrès terribles de la phtisie en ce corps épuisé. On a vanté au pauvre homme avide de guérir la science du docteur Mead : il veut le voir, et il le verra. D'autre part, sa gêne est extrême : elle frappe tout le monde. Vleughels la laisse entrevoir discrètement dans sa lettre à Rosalba, Caylus n'en fait pas mystère. Gersaint ne nous cache pas que son ami, avant de s'embarquer, a prié M. de Julienne de liquider sa situation et de sauver ce qu'il pourra « de son naufrage ». En faut-il plus pour qu'un voyage chez les Anglais, qu'on lui dit généreux, lui apparaisse doublement comme le salut ?

L. DE FOURCAUD.

(*A suivre.*)

L'ESTAMPE CONTEMPORAINE

LE PAON, PANNEAU DÉCORATIF

Lithographie originale d'Adolphe Gumery.

Toutes les fois qu'un peintre se met à la lithographie originale, c'est une journée à marquer comme bonne.

La *Revue* se propose de suivre le mouvement de reprise de cet art lithographique, et — comme dit le rapporteur du jury de 1900, Gustave Geffroy — *de ces belles épreuves aux noirs veloutés, aux gris délicieux, aux savantes valeurs.*

Voici, tout de suite, une de ces épreuves.

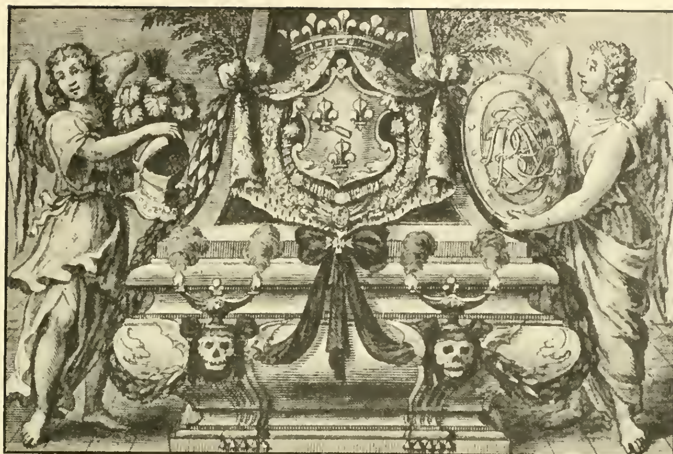
Elle est d'Adolphe Gumery, fils d'un sculpteur de notoriété, qui, bien que mort jeune, a laissé un grand nombre d'œuvres. — Né à Paris en 1861, peintre, élève de Boulanger et Lefebvre, illustrateur (*L'année terrible* et *Chansons des rues et des bois*, dans l'édition de Victor Hugo dite nationale), il a abordé la lithographie depuis deux ou trois ans, en s'appliquant aux recherches de couleur; il se plaît à tirer parti, comme sujet, des grands oiseaux dont les nuances séduiront toujours les artistes préoccupés de peinture décorative.

Gumery vient d'éditer quatre beaux panneaux décoratifs lithographiés, *Cigognes* à Strasbourg, *Flamants* dans la Camargue, *Marabouts* aux Indes, et *Paons* dans un jardin, absolument remarquables par la grande distinction des tons. B.



LE PAON PANNEAU DÉCORATIF

Lithographie originale d'Adolphe GUMERY



LES ARTS

DANS LA MAISON DE CONDÉ[1]

PREMIÈRE PARTIE

LE GRAND CONDÉ ET SON FILS

III



Les honneurs rendus à la mémoire du Grand Condé ont amené dans les comptes les noms de plusieurs artistes. Le 22 juillet 1687, le fameux dessinateur Berain reçut « 200 louis d'or, valant la somme de 2.300 livres, pour les soins et les peines qu'il a prises pour les ornements et le mauzolée faits tant à Notre-Dame qu'aux Jésuites de la rue Saint-Antoine pour feu S. A. S. Mgr le Prince ». M. Germain Bapst a retrouvé dans le minutier d'un notaire de Paris les différents marchés conclus pour la décoration de Notre-Dame le jour où Bossuet prononça l'oraison funèbre du héros

[1] Quatrième article. Voir la *Revue* des 10 mars 1900, 10 janvier et 10 février 1901, t. VII, p. 217, et t. IX, p. 69 et 133.

(10 mars 1687)[1]. Berain fut chargé de dessiner le mausolée, et pour l'exécution il fit appel au concours des sculpteurs Coysevox, Étienne Le Hongre, Jean Hardy, Pierre Cotton, Jean Regnault, des peintres André Camot et Jean Lemoine. Le total des marchés s'élève à la somme de 15.294 livres. De l'œuvre de ces artistes, il reste le médaillon en bronze doré ciselé par Coysevox, superbe effigie du Grand Condé, aujourd'hui conservé à Chantilly dans le trophée de la galerie des Batailles. Il en reste aussi les gravures intitulées *Le Camp de la douleur ;* le 21 août 1687, le graveur Dolivar reçut 800 livres « pour avoir gravé toutes les planches de la pompe funèbre de feu S. A. S. Mgr le Prince d'après les dessins de M. Berain ». Enfin, dans le compte de l'année 1689, nous trouvons les mentions suivantes : 1er avril, « au s^r^ Vermeulen, graveur, la somme de 150 livres pour avoir gravé une planche représentant les victoires de feu Mgr le Prince, pour estre mise dans le livre que le père La Baune, jésuite, fait faire des honneurs funèbres qui ont été rendus à feu S. A. S., de marché fait avec le s^r^ Berain » ; 20 avril, « au s^r^ Berain la somme de 1.100 livres pour distribuer aux graveurs qui font les planches des mausolée et service de feu S. A. S. Mgr le Prince ».

Les embellissements de Chantilly ne souffrirent pas de la mort du Grand Condé, et sous la direction de son fils Henry-Jules les travaux prirent un nouvel essor. « Chantilly était ses délices, dit Saint-Simon ; il s'y promenait toujours suivi de plusieurs secrétaires, avec leur écritoire et du papier, qui écrivaient à mesure ce qui lui passait par l'esprit pour raccommoder et embellir. Il y dépensa des sommes prodigieuses. » Le remaniement intérieur du petit château était presque terminé en 1686 ; Mansart avait donné le plan de la transformation du grand château, dont l'exécution fut dirigée par l'architecte Gitard. Le vieux manoir va perdre son aspect pittoresque ; l'édifice fantaisiste, à lignes brisées, d'élévations inégales et de façades variées, va devenir une énorme bâtisse, toute en hauteur, uniforme dans toutes ses parties, criblée de fenêtres, flanquée de tours se terminant en dôme. Dès 1688 on y travaille : « M. le Prince fait travailler présentement à rendre le dedans de la cour régulier, et à donner au dehors une face toute nouvelle, soit par l'ouverture de trois rangs de fenêtres et deux grands balcons qui régneront tout autour du château, soit par les combles qui seront tous d'égale hauteur à la mansarde » (*La Feste de Chantilly*, août 1688)[2]. Dans la cour, le travail porta sur les exquises façades de droite et du fond, élevées par Pierre Chambiges de 1528 à 1532 ; sur le périmètre extérieur, une nouvelle tour fut construite ; trois furent « percées et mises à la moderne »[3] ; on travailla aussi dans le soubassement voûté. C'est à toute cette transformation que se rapportent les mentions suivantes :

1er mars 1689, « à M. Gitard, architecte, la somme de 1.185 livres, que S. A. S. lui a accordée par gratification pour les peines et soins qu'il a pris à l'occasion des ouvrages des bâtiments de Chantilly et pour plusieurs dessins qu'il a faits pour le service de S. A. S. du passé jusqu'au dernier décembre 1688 ». — 4 septembre 1689,

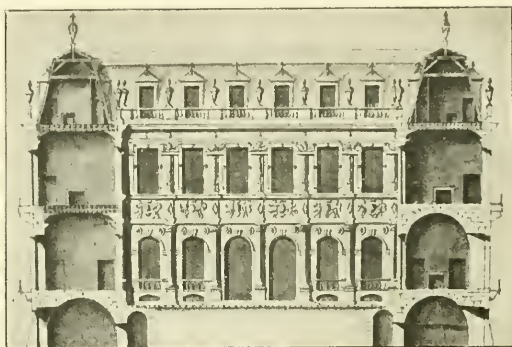
[1] *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mars 1892. — Lecture faite devant l'Académie des Beaux-Arts, le 29 avril 1899.

[2] Extraordinaire du *Mercure*, septembre 1688.

[3] Manuscrit anonyme de la bibliothèque de Chantilly.

La pompe funèbre du grand Condé (gravure de Dolivar, d'après Berain).

marché avec Hubert Simon, maître maçon, moyennant 4.313 livres, « pour la démolition et réfection des deux pignons du bâtiment neuf et de l'appartement de Mme la Princesse au château de Chantilly et dans la tour qui est entre les deux pignons ». — 9 janvier 1690, marché avec Hubert Simon, moyennant 2.925 livres, « pour les ouvrages qu'il a entrepris de faire pour la nouvelle tour que S. A. S. fait construire à l'angle du château de Chantilly, du côté et vis à-vis de la pointe du petit parterre, pour le pont qui doit aller dudit parterre aux pièces voûtées du château, traversant le fossé des carpes [1], et pour les murs de revêtissement de la tête de l'étang de



ÉPURE DE MANSART POUR LA TRANSFORMATION DU GRAND CHATEAU DE CHANTILLY

Sylvie ». — 19 juin 1690, marché avec Hubert Simon, moyennant 2.175 livres, « pour l'exhaussement de la tour du milieu de la façade du château de Chantilly qui regarde le grand parterre, depuis le fond du mâchicoulis ». — De juillet à décembre 1690, Hubert Simon reçut en outre 1.414 livres pour des ouvrages non compris dans les précédents marchés.

Un autre maître maçon, Jean Lemaire, passe en 1688 un marché de 22.639 livres pour des travaux à exécuter au château et dont le mémoire fut arrêté le 17 août 1689. Il entreprend, le 26 juin 1689, la maçonnerie de l'escalier du bâtiment neuf, travail terminé la même année et payé 5.523 livres. La menuiserie, fournie par Roger et par Antoine Rivet, fut ornée de sculptures par Noël Briquet, Jean François, Jacques Legrand, Marin Bellan, Pierre Taupin, et l'élévation des sommes payées témoigne de l'importance des travaux. Le sculpteur Jean Hardy reçut 8.030 livres en 1689 et 1690, le marbrier Duchesnoy plus de 14.000 ; le 6 juin 1690, celui-ci passe un marché « pour les ouvrages de marbre qu'il doit faire à la niche et à la fontaine qui doit être faite au bout de la salle voûtée du labyrinthe du château de Chantilly »

[1] C'est le fossé qui séparait le grand château du petit et du parterre de la Volière.

(cabinet des Lettres actuel). Citons aussi les peintres et doreurs Jean-Christophe Cau, Simon, Francart, Thibault, Meusnier, et le serrurier Toussaint Le Chauve.

Aux travaux de bâtiments exécutés alors, il convient d'ajouter la transformation de la ferme de Bucan en corps de logis, l'achèvement de la ménagerie de Vineuil, et surtout la construction de l'église de Chantilly, décidée dès 1684 par le Grand Condé,



CORNEILLE (Michel). — LE REPENTIR DU GRAND CONDÉ

alors que les premières maisons de la future ville s'élevaient sur les terrains par lui concédés. Sous la direction de l'architecte Gitard, l'église fut édifiée de 1687 à 1690. Jean Lemaire, maître maçon, avait passé marché le 28 avril 1687 « pour le bâtiment de l'église et des chapelles en dépendant », moyennant 27,500 livres, auxquelles s'ajouta en 1690 une somme de 2.400 livres pour les travaux du clocher. La menuiserie fut entreprise par Antoine Rivet, et la sculpture par les frères Louis et Jean François. Le compte de 1692 a disparu, mais celui de 1693 mentionne un acompte de 1.500 livres donné « au s^r Boullogne le jeune, peintre, pour les tableaux qu'il a faits pour l'église de Chantilly ». En 1692 sans doute avait été réglé le compte du peintre

Houasse, dont une *Adoration des Bergers*, mentionnée par Dulaure et Dargenville, se voit encore aujourd'hui au-dessus du maître-autel.

Les grandes peintures qui ornent à Chantilly la « galerie où sont peintes les actions de M. le Prince », appelée communément la galerie des Batailles, sont l'œuvre d'un élève de Van der Meulen, Sauveur Lecomte. Elles représentent les actions militaires du Grand Condé depuis sa première campagne, 1640, jusqu'à l'année 1674 (bataille de Seneffe), à l'exclusion des faits de guerre accomplis de 1652 à 1659, période de rébellion du héros. Ces peintures furent exécutées de 1686 à 1694 et payées, l'une dans l'autre, 1.200 livres, prix modeste, même pour l'époque, vu les dimensions des toiles, le nombre des personnages et la minutie du détail. Trois tableaux plus petits, payés ensemble 400 livres et placés au-dessus des portes de la galerie, étaient consacrés à la campagne de Hollande (siège de Limbourg et à celle d'Alsace en 1675 (secours de Saverne et d'Haguenau), cette dernière campagne où le Grand Condé ne remit l'épée au fourreau, et pour jamais, qu'après avoir vu le dernier soldat de l'Empire quitter le sol de l'Alsace, le sol de la France !

Il était bien délicat de faire peindre et de mettre sous les yeux de Louis XIV et de la cour les faits de guerre accomplis par le rebelle de 1652 à 1659, et cependant le héros y avait acquis assez de gloire pour qu'ils ne fussent pas oubliés : combats de Bléneau et du faubourg Saint-Antoine, retraite d'Arras, secours de Valenciennes et de Cambrai, bataille des Dunes, etc. L'esprit inventif d'Henry-Jules résolut la difficulté, et le tableau du *Repentir*, s'il n'est point une grande œuvre d'art, est au moins d'une merveilleuse imagination. Le Grand Condé, debout, altier, dans une attitude qui n'implique pas le moindre repentir, retient de la main gauche la trompette d'une Renommée qui s'apprête à publier ses coupables actions, actions qui d'ailleurs sont toutes inscrites sur des banderoles qu'il foule aux pieds ; de la main droite il donne l'essor à une autre Renommée qui embouche la trompette pour proclamer son repentir, *quantum pœnituit ;* dans un coin, Clio arrache du livre de l'Histoire les pages où étaient relatées les actions coupables, et sur les deux feuillets qui gisent à terre se trouve un curieux récit de la bataille des Dunes, que M. le duc d'Aumale a reproduit dans le tome VII de son *Histoire des princes de Condé*. Cette peinture allégorique fut exécutée en 1691 par Michel Corneille.

Les comptes de Henry-Jules de Bourbon, prince de Condé de 1687 à 1709, se présentent dans une série assez complète de gros registres recouverts de maroquin rouge ; les lacunes ne portent que sur quatre années, 1692, 1698, 1699, 1701. Il nous a paru intéressant pour l'histoire de l'art de citer tous les noms d'artistes que nous y avons relevés. D'abord les peintres :

20 janvier 1687, « au s^r Ferdinand, peintre, la somme de 374 livres pour le portrait de Mlle de Bourbon (depuis princesse de Conti) avec son cadre doré, et pour une copie qu'il a livrée aussi à Mme la Princesse ». Louis Elle, dit Ferdinand, le jeune, né en 1648, mourut en 1717. Le musée de Rennes possède un tableau de cet artiste, *La Présentation de la Vierge au Temple*, 1702.

20 janvier 1687, « au s^r Petitot la somme de 220 livres pour un portrait d'émail de Mlle de Bourbon, qu'il a fait et livré à Mme la Princesse ». Petitot est bien connu et ses émaux sont célèbres ; le Musée Condé en conserve une quinzaine.

13 novembre 1687, « au s^r Bonnel, peintre, la somme de 337 livres 10 sols pour un tableau représentant une chasse au sanglier, qu'il a fait pour Chantilly, où il a été envoyé, suivant le mémoire arrêté par M. Lebrun ». Il s'agit sans doute de Sylvain Bonnet, cité dans la liste des plus fameux peintres publiée en 1679 par Félibien.

4 octobre 1688, « au s^r Richomme, peintre, la somme de 119 livres 15 sols pour avoir nettoyé et raccommodé plusieurs tableaux de S. A. S. aux mois de juillet et



Mademoiselle de Nantes, duchesse de Bourbon
(attribué à Marc Nattier).

août 1687, et avoir collé sur toile et acheté plusieurs estampes du s^r Van der Meulen ».

7 novembre 1688, « au s^r Vignon, peintre, la somme de 100 livres pour avoir fait le portrait de Mme la Duchesse en Psyché qui est placé sur une cheminée du Petit-Luxembourg ». 11 avril 1689, « au s^r Vignon la somme de 90 livres pour le prix de deux tableaux qu'il a faits par ordre de S. A. S., lesquels sont à Chantilly ». Philippe Vignon, peintre de portraits, né en 1634, mourut en 1701. On conserve de lui, à Versailles, les portraits de Mlles de Blois et de Nantes, filles de Louis XIV et de Mme de Montespan ; Mlle de Nantes devint duchesse de Bourbon, et c'est elle que Vignon peignit en Psyché pour le Petit-Luxembourg. Le frère de Philippe Vignon, Claude, était aussi peintre ; reçu académicien en 1667, il mourut en 1703.

En 1687 et 1688, le prince de Condé fit faire au Havre un « balon » et des chaloupes dont la peinture fut exécutée par André Camot, peintre ordinaire des bâtiments du roi. Camot était mort avant le 10 février 1690, et le paiement fut fait à sa

veuve, Marie-Anne Joing : 633 livres, y compris les frais du voyage de Camot au Havre.

En 1690, de Troy fit un portrait de Mme la Duchesse qui fut placé à Chantilly et payé 280 livres. François de Troy, père de Jean-François, né à Toulouse en 1654, reçu académicien en 1674, mourut en 1730. Bien que sa renommée ait été effacée par celle de son fils, François de Troy possédait un réel talent ; je suis tenté de lui attribuer le portrait de Mme la Duchesse (Mlle de Nantes) qui, au Musée Condé, est donné à Marc Nattier.



Rigaud (Hyacinthe). — Louis III de Bourbon, petit-fils du Grand Condé

26 décembre 1690, « à Jean-Christophe Cau, peintre, la somme de 125 livres pour avoir peint un tableau des Bacchanales que feu M. Lebrun avait ébauché pour Chantilly ».

23 novembre 1690, « au sr Cotelle, peintre, la somme de 300 livres pour le prix de deux tableaux qu'il a faits pour Chantilly, l'un représentant la fable de la *Lionne et de l'Ours* et l'autre celle des *Grenouilles et du Lièvre* ». 15 janvier 1691, « au sr Cotelle la somme de 200 livres pour le prix d'un tableau représentant *Le Jardinier et son seigneur*, qu'il a fait pour Chantilly ». Jean Cotelle, peintre et graveur, né en 1645, mort en 1708, travailla beaucoup pour Versailles.

23 novembre 1690, « au sr Houasse, peintre, la somme de 300 livres pour deux tableaux qu'il a faits pour Chantilly, l'un représentant *La Grenouille et le Bœuf*, l'autre *Le Conseil des Rats* ». 26 décembre 1690, « au sr Houasse la somme de 150 livres pour un tableau qu'il a fait pour Chantilly, représentant *Le Loup déguisé en berger* ». 14 mai 1691, « au sr Houasse la somme de 400 livres pour deux tableaux qu'il a faits pour Chantilly, l'un représentant *Orphée et Eurydice*, et l'autre *le Dénicheur de rossignols* ». René-Antoine Houasse, né en 1645, élève de Le Brun, mourut en 1710. Il y a de lui des tableaux au Louvre et à Versailles, et une *Adoration des Bergers* dans l'église de Chantilly.

Louis de Boullongne, dit le jeune, né en 1654, mort en 1733, dont il reste de nombreuses œuvres, et d'après lequel Langlois a gravé une planche qui donne les portraits réunis du Grand Condé, de son fils et de son petit-fils, travailla aussi pour Chantilly en 1690 et 1691 : trois tableaux représentant *La Maison de campagne* (150 livres), une *Danse de Bergers* (200 livres), *Le Berger et le Bouvier* (150 livres). — Les comptes ne disent pas si c'est à Boullongne l'aîné ou à Boullongne le jeune que se rapportent les mentions suivantes : 26 décembre 1700, « au sr Boullongne, peintre,



La Mare-Richart (Florent de). — Jeunes princes (1697)

la somme de 884 livres pour quatre tableaux qu'il a faits pour S. A. S. et retouché quelques autres » ; 26 septembre 1703, « au s[r] Boullongne, peintre, la somme de 1.580 livres pour les tableaux ci après qu'il a faits par ordre de S. A. S. pour Chantilly : deux tableaux de fleurs, 100 ; deux tableaux d'enfants, 200 ; un portrait de M[lle] de Charolais (fille de Henry-Jules), 280 ; le tableau des Égyptiens placé dans le salon d'Isis à la Ménagerie, et d'autres ouvrages qu'il a faits sur l'ancienne peinture dudit salon et sur les croisées, 1.000 ». Mais c'est bien Boullongne l'aîné qui est mentionné dans le compte réglé après la mort de Henry-Jules : « A Boullongne l'aîné, peintre, la somme de 320 livres pour avoir peint la moitié de la figure à un grand portrait de M[me] la princesse de Conti, et avoir nettoyé et retouché les petits enfants ».

26 décembre 1690, « au s[r] Moreau, peintre, la somme de 125 livres pour le prix de deux portraits qu'il a faits pour Chantilly, l'un de feu M[gr] le Prince (le Grand Condé), l'autre de M[gr] le Duc (de Bourbon, Louis III, mort en 1710) ». Le portrait de ce dernier venait d'être aussi exécuté par Hyacinthe Rigaud, qui avait reçu pour ce travail la somme de 696 livres (9 septembre 1690).

Thomas Pesne, connu surtout pour avoir été le maître de son fils, Antoine Pesne, qui devint peintre de Frédéric II et directeur de l'Académie de Berlin, fut fréquemment employé par le prince de Condé : 15 juillet 1691, « au s[r] Pesne, la somme de 300 livres pour le prix d'un tableau représentant M[me] la princesse de Conti, qu'il a fait pour Chantilly » ; quelques jours plus tard, 100 livres pour la copie d'un portrait du prince de Conti. 12 mars 1695, « au s[r] Pesne, la somme de 300 livres pour reste et parfait paiement de celle de 1334 livres qui lui était due pour plusieurs tableaux qu'il a faits, portraits et autres, pour le service de S. A. S. à Chantilly ». 17 juin et 15 novembre 1698, « au s[r] Pesne, peintre, la somme de 373 livres pour cinq portraits de M[gr] le Duc (de Bourbon, Louis III) et quatre bordures » ; quatre autres portraits en 1699 (300 livres) ; encore un en 1702, un autre en 1703, etc.

Nous avons parlé de Michel Corneille à propos de la galerie des Batailles ; voici son frère cadet, Jean-Baptiste (mort en 1695) : 8 juillet 1691, « au s[r] Corneille le jeune la somme de 300 livres pour un tableau représentant *la Prise de Syracuse et la Mort d'Archimède*, qu'il a fait pour Chantilly ». Mais ce sont surtout les peintres de portraits qui sont employés par Henry-Jules : Joseph Yvart reçoit 275 livres « pour plusieurs copies de portraits qu'il a faites pour Chantilly en 1692 ». Le 10 février 1692, le « s[r] Joubert a fourni le portrait en mignature de feu M[gr] le Prince (le Grand Condé), qui a été posé dans la bibliothèque de Chantilly » (prix, 400 livres) ; le même Joubert reçoit en 1696 la somme de 360 livres « pour des portraits et mignatures qu'il a faits pour S. A. S. ». Les artistes dont les noms vont suivre sont presque tous des peintres de portraits.

21 mai 1694, « à Lamarre, peintre, la somme de 600 livres pour quatre tableaux des enfants de M[gr] le Duc (Louis III) et de M[gr] le prince de Conti représentant les quatre parties du monde ». 28 mai 1697, « au nommé Lamarre, peintre, la somme de 102 livres pour des tableaux faits pour le cabinet de Chantilly ». Le Musée Condé possède un grand tableau qui représente des enfants et qui est signé : « F. de La Mare-Richart, pict. acad., pinxit ad vivum anno 1697 ». Florent de La Mare-Richart, né

en 1638, mourut en 1718. Le musée de Boulogne-sur-Mer conserve des peintures de cet artiste.

13 juillet 1694, « au sr Octavien, peintre, la somme de 200 livres pour la copie de trois tableaux qu'il a fournie à Chantilly ». François Octavien, peintre de sujets galants, mourut à Paris en 1736. — 19 mai 1694, « au sr Payen, peintre, la somme de 160 livres pour avoir fait des copies des portraits de Mgr le Prince et de Mgr le Duc pour donner à MM. d'Auxerre et Mansart ».

23 septembre 1700, « au sr Nattier, peintre, la somme de 500 livres pour sept copies de tableaux qu'il a faites et pour ses frais de voitures de Paris à Chantilly ». 26 décembre 1700, « au sr Nattier la somme de 218 livres tant pour deux portraits qu'il a faits que pour ses vacations et achat d'un tableau et de bustes à l'inventaire de M. Le Nôtre ». Même jour, « au sr Nattier la somme de 80 livres pour deux copies de portraits qu'il a faites par ordre de S. A. S., l'un de Mgr le duc d'Anguien avec son chien, et l'autre de Mlle de Sens tenant une petite cage ». 21 janvier 1704, « au sr Nattier, la somme de 245 livres pour reste et parfait paiement de tous les portraits, dépenses de voyage et autres choses généralement quelconques qu'il a faits par ordre de S. A. S. tant pour Paris, Chantilly et Écouen depuis le 1er janvier 1700 jusqu'au 21 septembre 1703 ». Marc Nattier mourut en 1705; nous verrons plus tard son fils, Jean-Marc, peindre aussi les princes et princesses de la maison de Condé.



Manuscrit calligraphié et peint par S. Le Couteux

1er juin 1706, « au sr Gobert, peintre, la somme de 500 livres que Mgr le Duc lui a accordée pour les frais du voyage qu'il a fait à Fontevrault et à Beaumont pour les trois portraits en buste qu'il y a été peindre de Mlles de Bourbon, de Clermont et de Vermandois » (filles de Louis III de Bourbon-Condé). Gobert figure aussi dans les comptes de Henry-Jules : 30 janvier 1706, « au sr Pesne, peintre, 150 livres; au sr Gobert, peintre, 460 livres; au sr Bezançon, doreur à Paris, la somme de 216 livres pour huit bordures sculptées et dorées qu'il a faites et fournies pour huit portraits que les srs Pesne et Gobert ont faits ». Pierre Gobert continuera à travailler pour les princes de Condé; on conserve de lui à Chantilly un grand portrait du duc de Bourbon exécuté vers 1720. Né en 1662, Gobert mourut en 1744.

3 octobre 1707, « au sr Grou, peintre vénitien, la somme de 135 livres pour avoir peint le tableau d'une renne, posé dans la galerie des Cerfs à Chantilly, avoir fourni la toile et les couleurs, et être resté vingt jours à Chantilly ». Le cadre coûta plus que la peinture et fut payé 183 livres au sculpteur Lange.

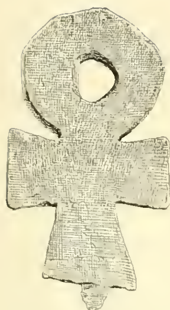
19 août 1708, « au s[r] Aubriet, peintre en miniature, la somme de 100 livres pour une miniature qu'il a faite représentant David jouant de la harpe, et un autre David pour le frontispice d'un livre, enrichi d'ornements, et une vignette, le tout pour M[me] la Princesse ». Le compte mentionne le même jour une dépense de 136 livres « pour des livres que M. l'abbé Lefèvre a fait faire, savoir 100 livres au nommé Le Couteux pour un livre de toutes les messes des grandes fêtes de l'année, avec des ornements, à l'usage de Paris, et 36 livres à M. Douville pour un autre livre des vespres de l'Assomption, de la Pentecôte, du Saint-Sacrement et de la Toussaint, le tout pour le service de S. A. S. M[gr] le Prince ». De ces deux calligraphes, S. Le Couteux est le plus connu ; ses œuvres sont dignes de rivaliser avec celles du célèbre Jarry. A défaut du manuscrit exécuté pour la princesse de Condé, la bibliothèque de Chantilly conserve une très belle œuvre de Le Couteux : *Heures pour M[me] Chamillart*, ms n° 1285. Quant au peintre en miniature cité plus haut, je ne trouve d'autre artiste de ce nom que Claude Aubriet, né vers 1655, peintre du cabinet et du jardin du roi, où il remplaça Jean Joubert en 1700.

Gustave Macon.

(*A suivre.*)



THAIS D'ANTINOË



Croix ansée en bois

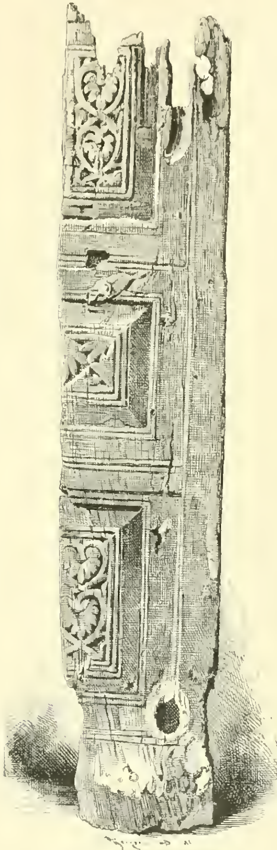
Deux des découvertes qu'il m'a été donné de faire l'hiver dernier à Antinoë ont eu le don de fixer l'attention de la presse, lors de l'exposition au Musée Guimet des collections que j'avais recueillies ; nombre d'articles ont été consacrés par elle à Sérapion et à Thaïs d'Antinoë.

Une polémique s'engagea même un instant ; les journaux se partagèrent en deux camps ; les uns voulant assimiler Sérapion à celui de la tradition et Thaïs à celle de la légende. Tour à tour, je fus interviewé par les uns et par les autres ; et des deux côtés, on interpréta mes réponses, selon le terrain sur lequel on avait pris position. Un jour, j'étais censé avoir déclaré que Thaïs était bien celle qui fut mise en scène dans un roman fameux ; le lendemain, avoir affirmé le contraire. La vérité se trouvait juste entre ces deux opinions extrêmes ; et, maintenant que le silence est venu, il est temps que je rétablisse enfin les faits, en exprimant moi-même mon sentiment.

Tout d'abord, je répéterai ce que je n'ai cessé de dire pendant un mois à qui venait m'interroger : « Je n'ai aucun document probant me permettant d'identifier les deux corps exhumés de la nécropole d'Antinoë au Sérapion et à la Thaïs historiques; je n'en ai aucun non plus, pour ce qui est de Thaïs en particulier, m'autorisant à attester le contraire; et, dans ces conditions, la loyauté scientifique m'interdit de me prononcer. » C'est cette réponse ambiguë qui permettait à chacun de donner libre carrière à son imagination ; l'adversaire de l'identification cherchait à m'envelopper de questions insidieuses : il insistait sur le costume de Thaïs d'Antinoë, pour obtenir une phrase dans le genre de celle ci : « Ce n'est pas un costume de moniale » et sa conclusion était que je déclarais impossible l'identification. Le partisan de celle-ci, au contraire, arrivait à la charge à son tour : « Sait-on exactement où Thaïs a vécu ? Ne sortit-elle jamais d'Alexandrie ? » Et sur ma réponse que les longs voyages et les déguisements étaient fort en usage aux premiers siècles du christianisme égyptien ; que, de la sorte, la fille de l'empereur Zénon avait pu, vêtue en homme, se faire admettre dans un couvent de moines, à Scété, il concluait que Thaïs avait fort bien pu venir mourir en Thébaïde. Encore une fois, je n'ai rien qui m'autorise à l'affirmer ou à le nier ; et ceci posé, je vais essayer de classer les documents susceptibles de servir à l'étude de la Thaïs antinoïte, tout en gardant la réserve que j'ai observée de prime abord.

Une Thaïs chrétienne n'a pu vivre qu'au IV[e] siècle et en Haute Égypte. La prédica-

tion de l'Évangile ne se propagea dans la vallée du Nil qu'avec la persécution dioclétienne (295-311) dont le premier martyr fut Abadion d'Antinoë. Jusque-là, l'Égypte ne comptait que de très rares adeptes de la foi nouvelle, en dehors d'Alexandrie; mais, ceux-ci, ralliés surtout au gnosticisme qu'avaient enseigné au premier siècle Basilide et son disciple Valentin, puis à la secte des néo-platoniciens, Clément, Origène, Didyme l'aveugle, n'étaient en réalité que des païens, revivant les doctrines du Phédon sous le couvert du christianisme : l'ascétisme, le cénobitisme étaient encore inconnus.


Fragment du cercueil de Thaïs

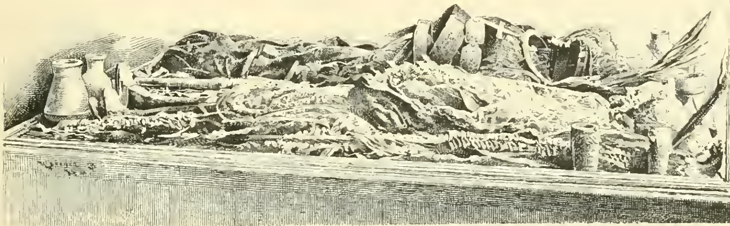
La persécution de Dioclétien bouleversa seule cet état de choses. Au cours de cette répression fameuse, l'Égypte entière se convertit. L'inquiétude des lendemains de ces temps troublés poussait, tout naturellement, les fidèles à fuir le spectacle des journalières tueries et des excès atroces de l'autorité romaine : ils se retiraient au désert, pour y vivre de cette vie de contemplation et d'extase, qui correspondait si parfaitement au caractère égyptien.

Saint Antoine, le premier des solitaires, était né en 240 et avait vécu quatre-vingts ans dans la montagne de Qolzoum, au bord de la mer Rouge, sans rencontrer un être humain, sans prononcer une parole autre qu'une prière. Ses continuateurs, Paul, Macaire, Athanase, Pakhôme se placent tous dans le courant du IVe siècle. D'autre part, et le point est capital, le premier couvent de femmes fut fondé à Athribis, — aujourd'hui Sohag en Haute Égypte — par Marie, sœur de saint Pakhôme, vers 340. Donc, une Thaïs convertie par un anachorète, une Thaïs nonne n'a pu vivre que dans le courant du IVe siècle, et non à Alexandrie, au commencement de notre ère; Alexandrie n'ayant jamais été habitée par les ermites. Il fallait les aller trouver au fond du désert.

Ces données générales posées et ces réserves faites, Sérapion et Thaïs d'Antinoë n'en demeurent pas moins deux figures attachantes : Sérapion, type parfait de l'anachorète, vêtu de bure brune et noire, le corps couvert de ceintures et d'anneaux de fer passés autour du torse, des bras et des jambes, un lourd collier de fer au cou, supportant une large croix. Ce costume, au cilice de fer près, porté en signe de mortification, reproduit celui décrit dans la vie copte de saint Antoine. Le grand anachorète ne fuyait pas seulement au désert le spectacle de l'abjection des passions hu-

maines; il y fuyait son propre ennui. « Mais, dit son panégyriste, l'ennui s'appesentissait toujours de plus en plus sur lui; un jour, il vit un ange assis à terre, tressant des palmes. L'ange était vêtu d'une robe de bure brune, et d'un manteau de bure noire. Une voix vint d'en haut disant : « Antoine, fais ainsi, et tu seras en repos. Et Antoine revêtit le costume qu'il avait vu porté par l'ange : il s'assit à terre, et se mit à tresser des palmes; et depuis ce jour, l'ennui le quitta; l'ange ne revint plus. »

Le costume de Sérapion d'Antinoë est donc semblable à la description qui nous est donnée de celui porté par saint Antoine; le spécimen jusqu'ici est unique. Qui était ce Sérapion ? Il semble impossible de l'identifier au grand Sérapion, évêque de Thmuis, frère d'armes de saint Athanase, dans sa lutte contre l'arianisme; les faits de sa vie nous sont connus, nulle part il n'est fait mention de voyage à Antinoë. Ce fut sans doute, l'un de ces solitaires ignorés, retirés dans l'idéale montagne de rêve qu'est la montagne antinoïte, tellement creusée de grottes, qu'on dirait une ruche immense. Ah! les admirables demeures de recueillement et de silence; comme on s'y sent loin des turpitudes de la vie; mais pour comprendre cela, il faut



Restes de Thaïs et de Sérapion d'Antinoë

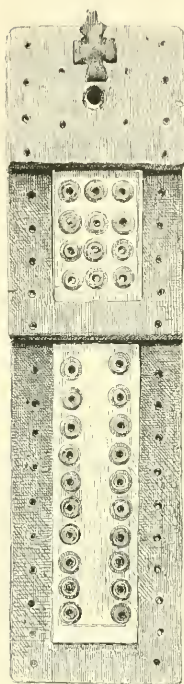
avoir soi-même vécu de l'existence de l'anachorète à cette place, avoir aimé ces solitudes, et comme les pieux ermites, y avoir longtemps médité.

Le tombeau de Thaïs d'Antinoë, de tous points pareil à celui de Sérapion, consistait en un petit caveau bâti en briques crues, et couvert d'une voûte plein cintre. A l'est, une niche, établie en retrait, portait sur un stuc grossier une inscription maladroitement tracée en rouge; le plâtre écaillé était tombé par place; on n'y lisait que les mots... Ici repose... puis le nom de Thaïs.

A l'intérieur, un cercueil vermoulu et disjoint renfermait un corps revêtu de l'appareil habituel des bandelettes, passé par-dessus le costume recouvrant le cadavre. Tout l'intérêt archéologique de la trouvaille se concentrait sur les objets déposés dans ce cercueil, des corbeilles de jonc tressé, un chapelet d'ivoire, une croix ansée, des palmes et une rose de Jéricho.

La corbeille de jonc tressé est celle que jusqu'ici nous ne connaissions que par les peintures. C'est celle qu'on voit aux mains des morts, convives du banquet des élus. Un passage de saint Jérôme en commente en ces termes le symbolisme. « *Nihil illo ditius qui corpus Domini portat in vimineo canistro et sanguinem in vitro.* — Nul

n'est si riche que celui qui porte le corps du Seigneur dans une corbeille de jonc et son sang dans un vase de verre. » Et, nous savons effectivement, par les Actes du Synode d'Hippone, tenu en 393, sous la présidence de saint Augustin, qu'il fallut une condamnation formelle de l'Église, pour empêcher les chrétiens d'Orient d'enfermer dans leurs cercueils les Saintes Espèces, coutume qui avait pris naissance dans l'usage de la Communion domestique, permettant aux fidèles d'avoir chez eux le pain et le vin consacrés. Ramenés à un sens purement symbolique, la corbeille et les étuis à gobelets représentent le couvert du bienheureux au banquet du paradis.



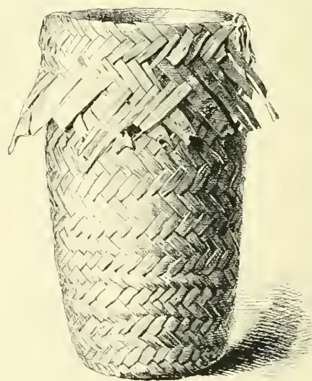
CHAPELET DE THAÏS

Le « Chapelet » s'identifie moins aisément. Pour avoir désigné de ce nom les plaquettes d'ivoire, montées dans une boiserie en forme d'escalier, où s'estompe la croix, flanquée de l'α et de l'ω, je me suis attiré des critiques.

L'usage du chapelet, m'a-t-on objecté, ne remonte qu'à l'époque des Croisades, ce que je savais parfaitement.

Mais, avant cette date, la coutume se répandit, à n'en pas douter, de réciter certaines prières, répétées dans un certain ordre.

Mes contradicteurs, eux-mêmes, expliquaient que les anachorètes se remplissaient la bouche de cailloux, qu'ils crachaient à chaque psaume ou à chaque *Pater*. Ce primitif moyen ne pouvait manquer de se civiliser et le « Compte prières » analogue au *beltidum* dont il est fait mention dans le Synode anglais de Celchyt tenu en 816 sous la présidence de Wulfred, archevêque de Cantorbery, dut de bonne heure être en usage. Celui de Thaïs d'Antinoë est pourvu d'un tiroir, qui renfermait une petite croix. Sur la plaquette d'ivoire de la marche inférieure, deux rangées de dix cercles sont tracés ; le cadre de bois est percé de deux rangées de trous semblables : la plaquette de la marche supérieure a douze cercles ; le cadre dix trous, au total. Sur la plate-forme qui couronne le tout, dix autres trous sont évidés, et se répartissent cinq à droite, cinq à gauche d'un pivot commun, qui leur servait de centre.



ÉTUI A GOBELET « PIÈCE RELIGIEUSE »

Comment s'égrenaient les cinq dizaines de ce « chapelet » : quelles étaient les prières ? L'étude de la vie des saints égyptiens nous l'apprendra sans doute un jour Il suffira de faire remarquer que la forme d'escalier affectée par ce chapelet garde un ressouvenir du rituel des temps antiques ; l'escalier du Dieu Grand, — Osiris — qui, pour l'Égyptien, avait été une autre personnification du Dieu-Bon.



Masque de plâtre

Et d'ailleurs, la présence d'une rose de Jéricho entre les mains de Thaïs d'Antinoë n'est-elle point faite pour infliger un démenti aux théories des usages chrétiens, ne remontant qu'à l'époque des Croisades et à l'institution du Rosaire ? Cette rose de Jéricho, — l'Anastasica — c'est le symbole de l'immortalité et de la résurrection de la chair ; la croyance populaire voulant qu'elle refleurisse chaque année, au jour et à l'heure où le Christ naquit. Le nom seul d'Anastasica signifie renaître. La rose de Jéricho, c'est la fleur qui ressuscite comme Jésus. Jusqu'à ce jour, on admettait comme un fait acquis pourtant, que ce symbolisme ne remontait qu'à l'époque des Croisades et des pèlerinages des Occidentaux en Terre-Sainte. La découverte de la tombe de Thaïs d'Antinoë vient à point démontrer qu'elle se rattachait à l'exercice du culte et au rituel des premiers temps de la chrétienté.

La place me manque pour parler du symbolisme alexandrin de la croix ansée. Elle est l'ancien symbole de vie et de renaissance ; l'amulette par excellence, qui devait assurer le renouvellement de l'être, en une série de résurrections indéfinies.

Quant aux palmes, elles sont l'emblème du triomphe ; réservées ordinairement aux martyrs, elles pouvaient simplement témoigner d'une grande vénération.

Mais, si ce sens est connu, il est indispensable, aussi, de signaler le rôle tout particulier, joué par les palmes en Égypte. A l'époque antique, les palmes sont un indice de vie et de renaissance ; c'est l'emblème de la déesse Tar, qui préside au renouvellement. Dans les textes, elles font partie intégrante de la phrase prononcée par les dieux, investissant le pharaon, leur fils, du pouvoir vivificateur : « Je te donne le renouvellement, en qualité de dispensateur des existences. » D'autre part, dans le rituel funéraire, elles sont le symbole de la résurrection.



Jarre a vin — tombe de Thaïs

A côté de ce sens religieux, la littérature profane leur prête une signification de douceur et de joie, qui se synthétise en ce nom de « Palme d'amour » donné par l'Égyptien à sa bien-aimée. La plupart des odes composées à l'époque de la XVIIIe dynastie débutent ainsi : « C'est une palme d'amour, une douce palme de renaissance, etc. »

Ce sens est conservé en se modifiant à l'époque chrétienne. La joie profane fait place à la joie spirituelle, l'évocation sensuelle à la délectation morose, selon la définition des théologiens. Que fait saint Antoine au fond de son désert de Qolzoum, pour fuir son ennui ? Il tresse des palmes, ainsi qu'il avait vu faire à l'ange. Que fait saint Macaire, dans les solitudes de la montagne de Pernoudj, alors qu'il « fuit les sentiers foulés par les pieds des femmes ? » Des tressages de palmes. Pour compléter ce sens, il suffira de rapporter le passage suivant, extrait de la vie d'Amba Ephrem.

« Un solitaire de la montagne, Amba Ephrem, avait eu une vie exemplaire ; mais l'orgueil de sa vertu le fit s'écrier un jour : — Il n'y a pas de Satan —. »

« Entendant cela, le Chasseur se présenta aussitôt à lui, sous les traits d'un roi, accompagné de sa fille. — les Coptes dotent le diable d'une fille. — et de son armée. — Je suis, dit-il à Amba Ephrem, le roi des Edomites ; les Perses se sont révoltés, et nous

ont défaits : Et maintenant, fais une bonne action ; garde cette jeune fille près de toi, afin que j'aille détruire mes ennemis. Si je ne suis pas revenu dans un mois, saches que j'aurai été vaincu. »

« Le mois écoulé, la jeune fille dit au vieillard : — Saches que mon père est mort, et maintenant, aie pitié de moi, épouse-moi ; je prendrai soin de toi. Si tu me chasses, les bêtes sauvages me dévoreront, et le Seigneur te demandera compte de mon malheur. — Le vieillard lui répondit : — Je ne suis point de ceux qui se marient — ; mais elle insistait, et le vieillard demanda à réfléchir : — Attends que j'aie tressé ces branches de palmier ; et, si le Seigneur le veut, la chose s'achèvera. — Mais Shenoudi le plus grand Saint des Coptes, — qui lit ce qui se passe dans les cœurs, se leva et s'écria du fond de sa laure ; — Seigneur, Seigneur, accepte-le, transporte-le près de toi. — Et Amba Ephrem rendit l'âme, comme il finissait ses tressages. »

Ce curieux symbolisme méritait d'être signalé.

Enfin, une grande jarre de terre cuite était déposée dans les sables, au-dessus de la voûte du tombeau.

Les sépultures des alentours ont aussi fourni nombre de masques de plâtre et d'ivoires sculptés et teints.

Al. Gayet.



LE « MARCHÉ AUX CHEVAUX »

DE

ROSA BONHEUR

On a inauguré le 19 mai dernier, à Fontainebleau, le monument élevé en mémoire de Rosa Bonheur par M. Gambart, l'ancien éditeur de la plupart des œuvres de l'artiste. M. l'inspecteur des Beaux-Arts Armand Dayot, qui présidait la solennité par délégation du ministre, a parlé, dans un très intéressant discours, du tableau *Le Marché aux chevaux*, en le qualifiant « une des gloires de la *National gallery* ». A ce sujet, il n'est pas hors de propos de faire connaître que cette toile, dont le musée anglais a raison d'être fier, n'est qu'une réduction. De la main de l'auteur, c'est vrai, mais une simple réduction du tableau primitif admiré au Salon de 1853 à Paris.

Rosa Bonheur fit rapidement cette réduction en 1854, ce qui permit à Thomas Landseer, le grand graveur, d'en exécuter la reproduction.

La gravure fut terminée au mois de mai 1855. Cette seconde toile put dès lors prendre place à l'exposition de peinture française que la maison Gambart faisait annuellement dans ses salons de Pall Mall. Elle y fut achetée 25 000 francs par un amateur anglais, Jacob Bell, pour la joindre à la très belle collection qu'il possédait des tableaux d'animaux de Edwin Landseer. Bell a légué la toile, par testament, à la *National gallery*. Elle est un des cinq *Marché aux chevaux* existants de Rosa Bonheur, mais on ne peut pas dire qu'elle est le *Marché aux chevaux* du peintre, à moins de donner à croire qu'il n'en existe point d'autres.

Des informations particulières me permettent d'indiquer l'historique des quatre *Marché aux chevaux* autres que ce dernier. D'abord le tableau primitif. A la clôture du Salon de Paris de 1853, la Société des artistes de Gand se le fit envoyer pour son exposition; il resta sans acheteur. Passé de là à l'exposition des Beaux-Arts de Bordeaux, qui est la patrie de l'auteur, il était vainement offert pour 12 000 francs au Musée de la Ville. M. Gambart s'en étant alors porté acquéreur, Rosa Bonheur lui répondit que si elle s'en tenait à 12 000 francs en France, elle en voulait 40 000 pour l'étranger.

Ce chiffre fut accepté; l'acheteur désirait avoir la toile pour son exposition française de 1855, sans examiner si la dimension de l'œuvre ne serait pas un obstacle, il annonça l'intention de la faire graver. C'était la première fois que Rosa Bonheur entendait parler de gravure pour un de ses tableaux. Jusqu'alors elle n'avait eu

que de la lithographie. Charmée de la perspective, elle offrit de faire sans rétribution une réduction au quart ; c'est la toile achetée comme je viens de le dire, par Bell, sur la fin de l'exposition. Un Américain, M. Wright, ayant proposé du grand tableau 30 000 francs, avec faculté pour la maison Gambart d'en tirer profit en l'exposant dans diverses villes d'Amérique pendant deux années, le marché fut conclu. Plus tard M. Wright fit de mauvaises affaires, il vendit le tableau. Son acquéreur étant décédé, la toile passa en vente publique, fut adjugée sur l'enchère de 265 000 francs au compte de Julius Vanderbilt, et celui-ci en fit don au musée de New-York.

C'est donc à New-York qu'il faut, aujourd'hui, aller chercher le *Marché aux chevaux* du Salon de Paris de 1853. Rosa Bonheur, avec la grande honorabilité d'artiste et le désintéressement qui l'ont distinguée, se sentit mal représentée au musée britannique par la toile provenue de Jacob Bell. Elle l'avait terminée hâtivement, elle en trouvait la lumière obscure. Loin de l'original, n'ayant pour guide que la gravure de Th. Landseer, elle refit une nouvelle édition du tableau et elle envoya celle-ci à la maison Gambart avec mission de l'échanger contre celle de la *National gallery*. Seulement, le conseil d'administration du musée britannique, en face d'un legs formel, se déclara sans droit pour substituer une autre toile à celle qui avait été donnée. Cette deuxième édition de la réduction de 1854 fut achetée peu après 2 500 guinées. La galerie de M. Mac Conrel, l'acquéreur, eut ainsi le troisième exemplaire existant aujourd'hui du *Marché aux chevaux*.

Le quatrième n'a pas l'importance des précédents, mais il s'en distingue par sa nature. C'est une aquarelle. Dans l'intervalle des pourparlers avec le musée britannique et de la vente à Mac Conrel, M. Gambart avait demandé à un aquarelliste de Londres de lui faire une petite réduction du tableau. C'est Rosa Bonheur qui la termina, et presque aussitôt elle eut acheteur. Elle devint la propriété d'un des plus marquants usiniers de Midleborough, M. Bolchon.

La cinquième répétition est un dessin à la sépia. La netteté des lignes et la vigueur du mouvement y ressortent en toute leur puissance. Il conviendrait presque de l'appeler la première répétition du grand tableau de 1853. Rosa Bonheur l'a fait d'après une photographie de la toile, en 1854 ; reproduction sur deux feuilles rapprochées, donc figurant pleinement l'original. L'épreuve en était venue très pâle. Th. Landseer commençait sa gravure ; M. Gambart demanda à Rosa Bonheur de se servir de ce spécimen manqué pour crayonner un dessin par lequel le burin serait utilement guidé. Rosa commença en effet, bientôt fut détournée, puis reprit le travail, s'arrêta encore. Plus de trente années passèrent sans qu'elle l'achevât. C'est sur les instances, nombre de fois réitérées, de M. Gambart qu'elle y a mis la dernière main en 1890. C'est donc une des œuvres de sa maturité d'artiste. Le grand nombre de personnes françaises, étrangères, gens de goût, oisifs ou artistes qui remplissent, chaque hiver, les salons de la villa Gambart à Nice, admirent le rayonnement de ce carton merveilleux, au milieu des 25 ou 30 toiles de l'artiste dont il est entouré.

Henri Doniol.

BIBLIOGRAPHIE

Bruges et Ypres, par Henri Hymans. — Paris, H. Laurens, 1901, in-4°.

Nous avons eu l'occasion de signaler ce volume qui fait partie de la collection des *Villes d'art célèbres*, lors de l'apparition de l'édition allemande.

C'est un guide très fin et très sûr que l'érudit conservateur de la bibliothèque royale de Bruxelles ; ce sont des villes très pures et très nobles que Bruges et Ypres, cités pleines de sublimes souvenirs ; et c'est un livre très précieux que celui-ci, avec son texte sobre et ses illustrations copieuses.

Le « guide » de l'avenir a trouvé sa formule : archéologique et pittoresque, il n'est pas utile seulement pour apprendre, mais aussi pour se souvenir.

Antonio Fontanesi, pittore paesista, 1818-1882, da Marco Calderini. — Torino, G.-B. Paraira, 1901, in-fol.

Au moment même où les organisateurs de l'exposition internationale de Venise ont fait une large place à Antonio Fontanesi, auprès de ces autres maîtres du paysage, les Corot, les Daubigny, les Dupré, les Segantini, l'ouvrage de M. Calderini évoque magnifiquement toute la carrière de ce peintre.

Que la vie d'un artiste aussi peu sédentaire ait été difficile à reconstituer, c'est là un fait indiscutable : même on admet sans peine que ses passages en France et en Angleterre, ses séjours en Toscane et en Piémont, ses fugues au Japon, ses apparitions brusques et ses subites envolées, n'aient pu manquer de créer autour de lui une atmosphère de légende, bientôt dissipée grâce à la sagacité de son biographe.

Toutes choses mises au point, Fontanesi demeure le trait d'union entre le paysage français et le paysage italien au XIXe siècle ; il fut un des premiers, au delà des Alpes, à se rendre compte des belles impressions de nature recherchées et saisies par ses immortels voisins de cymaise d'aujourd'hui, et les photogravures sans nombre qui illustrent le livre de M. Calderini sont là, en même temps que les professions de foi artistique du peintre intelligemment insérées dans plus d'un chapitre, pour retracer sa mission d'initiateur et de précurseur.

« Antonio Fontanesi grandit avec les années, dit quelque part M. Calderini, il appartient à l'histoire, il se rattache à la famille intellectuelle de Rembrandt et sera une des gloires de l'Italie moderne. Le devoir s'impose donc de traiter sa mémoire avec le respect dû aux plus nobles carrières, c'est-à-dire en se limitant aux seules sources de renseignements que donne la vérité... »

Ajoutons pour notre part que si la vie de Fontanesi ne perd rien à être dégagée de la légende, le présent livre ne peut, lui, qu'y gagner. E. D.

Le gérant : H. Gorin.

EVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

LA FEMME ANGLAISE

ET SES PEINTRES

I

HOLBEIN



Un flirt, le flirt criminel, illicite d'une anglo-saxonne avec un clerc tonsuré, s'offre à nous dès la première page de l'histoire anglaise. La seule femme aperçue sur la tapisserie de Bayeux, parmi les scènes de batailles, dans les épisodes cruels ou joyeux de la conquète, est une dame nommée Elfgyva. Elle eût pu être Edith au col de cygne, la blonde amie d'Harold; la haine du Normand vainqueur a voulu que la Saxonne fût en posture humiliée et piteuse; on l'expose en l'accointance d'un homme d'église, on la désigne aux moqueries. Il y a là une tendance que les siècles suivants accuseront encore, une absence de générosité très particulière, atavique, irréductible, qu'on a ignorée jusqu'à ce jour, ou qu'on a feint de ne pas discerner.

Eux, ces Normands encore barbares, mais qui tiennent de France la langue, les patronymiques, certaines consanguinités, et la gloriole splendide, se font la part belle en toutes choses. Ils jouent, au regard des autochtones bretons, le rôle des Francs envers les Gallo-Romains. Les terres qu'ils

prennent, et s'adjugent ensuite, sont peuplées par leur famille et leur truste; le mélange des races souffrira d'une longue attente. Le Saxon blond, courtaud, brutal, mais dompté, subit l'ascendant de ces hauts seigneurs couverts de leurs hauberts de maillons, qui le dédaignent. Il faudra bien deux siècles pour que, les infiltrations se produisant sous l'influence des croisements, le Normand lymphatique, au chanfrein busqué, au front bas, tourne à ce type plus rond, plus robuste, entrevu dès le XIVe siècle, au temps de Poitiers. La Saxonne hâlée, aux cheveux déteints par les pluies ou le soleil, se sera peu à peu transformée; les sélections fatales produiront d'autres lignes de visage, des confusions propices; la race s'avancera vers un thème de beauté particulière où le roux et le brun auront quelque prédominance. Il n'en ira pas toutefois sans de curieuses conservations du type ancien rencontré jusqu'à nous; des femmes, comme Alathée Talbot, comtesse d'Arundel, peinte par Van Dyck, épave étrange de l'époque saxonne, figure carolingienne apparue au milieu des élégances et des distinctions de la cour des Stuarts; des hommes demeurés de roture, venus tout droit de vieux Saxons, et qui fourniront à la charge moderne le *John Bull*, le vrai Anglais de sang, tel Hogarth dans le XVIIIe siècle.



JEANNE DE BADLESMÈRE, FEMME DE JOHN DE NORTHWOOD, 1337 (SHEPPY).

Dès la reine Aliénor d'Aquitaine, l'amalgame se devine; alors on ne compte pas deux cents ans depuis la conquête — les deux siècles utiles à ces unions définitives d'éléments divers constatées de nos jours en Amérique, en Australie, partout où le Normand Grand-Breton a promené ses appétits — c'est au plus cent années. Pourtant, si quelque monument nous fournit une figure naïve d'homme ou de femme, ce ne sont plus là des gens de France. Au contraire, le type des nôtres se maintient chez Richard II Plantagenet, sur sa statue de Westminster, quand celui de sa femme, Anne de Bohême, s'affirme radicalement germain. Une Française indéniable serait cette Elisabeth Montaigu, de la cathédrale d'Oxford, morte quand déjà trois cents ans, ou peu s'en faut, se sont écoulés depuis le duc Guillaume, Edith « au col de cygne » et la bataille

d'Hastings. Le langage s'est orienté à l'anglaise car, du Wilhelmus d'alors, du *Vuillame* normand, du Guillaume français, les Anglo-normands ont fait leur William définitif; le mari d'Elisabeth est William Montaigu. Désormais la fonte est commencée, et, dans le cénacle des Normandes groupées à l'abbaye de Westminster, la bonne reine Philippa de Hainaut, morte en 1369, avec ses bijoux anglais, ses truffauds, sa résille, est sans conteste une étrangère. Ceci saute aux yeux plus qu'on ne le peut expliquer ni étayer d'arguments.



JEANNE INGHAM ET MILES STAPLETON
(église d'Ingham, vers 1340).

Au temps de la bataille de Poitiers, les Anglais en sont à cette phase d'expansion, retrouvée aujourd'hui chez les Américains, leurs succédanés. Toute leur origine française persiste, en dépit de leur volonté; ils parlent un baragouin où le langage de Guillaume le Conquérant s'est gardé. Leurs noms d'aristocratie sont de France : Neuville, Malet, Aigneau, Harcourt ou Paget; et pourtant ce pays d'où ils sortent, c'est, par cette sorte de rage rencontrée chez les transfuges, un besoin pour eux de le bousculer, de le détruire. Il semblerait que l'Anglo-Saxon, infiltré dans la race normande, se voulût venger sur nous d'avoir été battu à Hastings par les mêmes Normands. Prenons les Neuville, qui sont devenus les Nevill au temps du Prince Noir, et qui tout à l'heure seront en Angleterre comme les Montmorency chez nous, la plus puissante des familles féodales, les Nevill sont Normands bien authentiques : l'aïeul Gilbert accompagnait le Conquérant; le descendant, à la quatrième génération, épouse l'héritière d'un Fitz-Maldred, seigneur du lieu de Raby-en-Durham : de ce premier échelon vers la fortune, c'est chose facile. En 1397, Ralph Nevill est créé comte de Westmoreland par Richard II; il sera à Azincourt, en qualité de grand maréchal d'Angleterre, et nous le pouvons voir sur son tombeau de Staindrop, entre ses deux femmes, l'une Stafford,

Marguerite, l'autre Beauchamp, tous trois anglais d'allure, de visage, de maintien.

Or de ceux-là, de leurs descendants surtout, nous avons des portraits inédits jusqu'à ce jour, petites choses, certes, miniatures grêles, étroites d'accent, mais d'une sincérité naïve et jolie. Avec ces gens nous touchons au temps de Jeanne d'Arc; c'est la famille de Ralph Nevill que nous voyons réunie, 18 enfants tant fils que filles, et celles-ci devenues les plus grandes dames du royaume. L'une, Catherine, est duchesse de Norfolk; l'autre, Cécile, est duchesse d'York; son influence sera considérable dans la guerre des Deux-Roses. Une est lady Stafford, une autre lady Scrope, une autre lady Mulgrave; Philippa Nevill, elle, a épousé un Dacre, et les Dacre ont Gillesland; Alicia est devenue lady Grey. Le neveu de ces grandes dames, Richard, fils de leur frère le comte de Salisbury, sera Warwick le *King-Maker*, le faiseur de rois! Il n'est donc pas sans intérêt de montrer ici une si belle lignée, de l'exposer telle que son peintre l'a voulu faire, et l'a souhaité glorifier. Ces gens sont au livre d'heures de l'un d'eux, agenouillés, priant dévotement le dieu des batailles qui leur a fait la part agréable et a permis à tant de fraîches, de robustes ladies de tenir le premier rang dans le monde.



Jeanne, femme d'Edmond de Thorpe, costume flamand (xv[e] siècle, Ashwelthorpe church).

Par la richesse de leurs costumes, l'élégance de leur coiffure, ce sont autant d'Agnès Sorel. Si nous comparions toutefois leur coquetterie à celle de la dame de Beauté, ce seraient déjà les exagérations anglaises rencontrées, ce besoin d'ampleur, d'étoffé, de riche, venu des Normandes et qui se perpétuera, jusqu'aux étrangetés d'une Elisabeth, aux besoins de se décorer, de s'arranger en châsse, de se singulariser, toujours pareil, constaté encore aujourd'hui. Comme type de visage, une formule unique ou à peu près, des ovales poupins, des bouches fraîches, un nez relevé, avec prédominance de l'élément saxon, montrant les mésalliances inavouées des aïeules, les croisements fatals aux époques de barbarie. Par les Nevill nous avons motif d'estimer les autres, leurs pairs, les La Pole, les Beauchamp, les Fortescu, les

FAMILLE DE RALPH NEVILL

Aigneau; et lorsque, bientôt, les Tudors auront laissé grandir la plèbe, que le marchand anglo-saxon, le pur John Bull, devenu riche, se haussera, se mêlera aux aristocraties, *conquestera* le peerage, comme les Marmousets chez nous, la fusion s'affirmera. Le plus grand des Tudors, Henri VIII, offrira à l'étude la synthèse la plus singulière; qu'on lui ôte la barbe, les justaucorps, qu'il apparaisse en cape et en jaquette, c'est le bookmaker, ou si l'on veut l'entraîneur d'Haymarket; et si la reine Marie, sa fille, est éloignée de lui par les apparences, si Elisabeth est une maigre, sèche, et revêche figure, la faute en est aux mères, Catherine d'Aragon et Ann Boleyn. Le Barbe-Bleue, devant qui tout tremble, est-il sûr de sa paternité? A en juger par ses vengeances, il faut croire que non.

Avant que Holbein, le maître allemand, fût venu à la cour anglaise, mandé expressément par ce prince magnifique et étrange, qui donc avait fait le portrait des princesses, des ladies, ou des simples dames, sauf le modeste tombier de leur sépulture? Qu'un artiste laisse une effigie d'elles, à l'abbaye qu'elles protègent ou au collège qu'elles fondent, il vient des Flandres ou d'Allemagne. Celui qui a représenté les Nevill dans leur livre d'heures est un moine avisé, encore n'est-il point sincèrement anglais. Le manuscrit où ils figurent est français; il dut être pris chez nous par Ralph Nevill et offert par lui à sa femme comme un trophée. L'Anglo-Normand pratique, utilitaire en toutes choses, n'a pour les arts qu'une révérence limitée; il traite la peinture — à supposer qu'il la traite — en chose aimable, en sport, en amusement. Le peintre de profession, chargé de décorer les chapelles et de redire les traits des donateurs, a toujours passé la Manche. C'est lui qui met, aux statues des tombes, l'or et le vermillon, qui accommode les physionomies, qui fait de la belle Jeanne Nevill, par exemple, femme de Thomas comte d'Arundel, une poupée jolie, avec des sourcils arqués, des lèvres carmin, et des bijoux d'or. On voit à Londres, dans l'église Sainte-Hélène, l'effigie sculptée d'Agnès Crosbie, femme d'un ancien épicier de Londres, devenu chevalier en 1471; lady Crosbie est décorée par un praticien habile, qu'on sent avoir été doté richement. Bien mieux, les modes, les ajustements de ces beautés anglaises, sont d'importation; le peintre qui les décrit leur impose ses formules somptuaires. N'est-ce point une femme enthousiaste de Van Eyck, que cette Béatrix, bâtarde de Portugal, mariée au comte d'Arundel, dont la coiffure flamande a été précieusement conservée

par le sculpteur de son tombeau ? On sait une dame Jeanne de Thorpe ainsi influencée par les artistes des Flandres, et les rares souvenirs, venus de ces temps jusqu'à nous, attestent toujours l'intérêt particulier des ladies pour l'esthétique étrangère. L'entrevue du camp du Drap d'or fournira aux œuvres d'Holbein les signes non douteux d'une gallomanie, d'une orientation dans le sens français, encore que les princesses gardent leurs modes anglaises. L'origine de ce mouvement en notre faveur vint peut-être de la reine Marie Tudor, sœur d'Henri VIII, mariée à notre vieux roi Louis XII, et que nous trouvons habillée à la française, dans le recueil dessiné de la Bibliothèque Méjanès à Aix. Mais, outre ceci, la cour du roi François Ier, où apparaissent des beautés telles que la grand'sénéchale Diane de Poitiers et Mme de Châteaubriant, jeunes toutes, jolies, spirituelles, et assez audacieuses pour avoir carrément mis au rebut les coiffes sévères d'Anne de Bretagne, la cour de France a, par delà le Pas-de-Calais, un renom prodigieux d'élégance et de galanterie.



Jeanne Nevill
comtesse d'Arundel (Arundel).

Alors nous voyons se produire cette singularité. Tandis qu'Holbein, personnage franc et sincère, s'appliquera, dans ses admirables dessins et dans ses peintures, à montrer, perle à perle, la parure anglaise d'une Jeanne Seymour, que, même, ayant à la faire deux fois, il changera le costume, les bijoux, la forme des atours, d'autres personnes, très françaises d'attitude et d'aspect, seront surprises par lui. Nulle part chez nous la réciprocité. Les Françaises du XVIe siècle ignorent l'Angleterre, et ne lui empruntent guère ses costumes et ses robes ; ce pays n'a ni réputation de distinction, ni charme reconnu. On a parfois, à Fontainebleau, l'apparition d'une de ces ladies, avec le chaperon à faîtière, tarabiscoté, entortillé, sans grâce, imité de celui des Flamandes, mais déformé et rendu vilain et lourd. Il ferait beau voir qu'une Diane de Poitiers s'affublât de pareil engin ! Ces femmes françaises de 1520 à 1530 ont

imaginé le chaperon à queue, emboîtant joliment le front, cerclé d'or et de perles, frisoté d'un léger linon plissé, d'une *templette* comme on dit. Ceci, sur un minois frais et jeune, encadrant des mèches folles, est d'une incontestable crânerie. Les Anglaises de la cour d'Henri VIII n'ont point laissé passer l'occasion : de même que certains seigneurs, leurs maris, semblent, sous le crayon d'Holbein avoir été dessinés par Jean Clouet, dit Janet, peintre du roi de France, — témoin W. Parr, marquis de Northampton, — lady Elisabeth Parker, si anglo-saxonne cependant, ou Jane, femme de sir Richard R. Souch, même la reine Catherine Howard, sont coiffées à la française, ont adopté l'allure, la pose, — disons le chic — de France. Elles sont encore l'exception cependant, car la plupart de leurs congénères sont restées fidèles à la cape Seymour, lady Ann Cresacre, belle-fille de Thomas Morus, lady Vaux, lady Lister, lady Eliot, toutes anglo-saxonnes de race et d'aspect, fortes, carrées, très certainement anglaises, gardent la tradition.



Jeune anglaise de 1515, à Felbrog Church (Norfolk).

Donc il a fallu, pour que nous connaissions ce monde, pour que ces constatations à la fois philosophiques et artistiques se pussent faire, qu'un Allemand, Hans Holbein, que peut-être le Français Jean Clouet, que des Flamands, inconnus mais soupçonnés, vinssent travailler en Angleterre. Car est-ce bien un Anglais, Guillain Stretes, dont on croit connaître un portrait d'Édouard VI, aujourd'hui appartenant à l'honorable Hucks Gibbs? En face de ces affirmations hasardées, telles que nous les retrouvons chez nous à propos de Clouet, une réserve s'impose. Guillain Stretes, c'est notre Gentien Bourdonnais, notre Clouet de Navarre ou, si l'on veut, Robinet Testard : un nom retrouvé dans un compte, et à qui on attribue la paternité d'une œuvre. Disons donc, que, sauf Holbein — mais Holbein est à lui seul une précision assez éclatante — les belles ladies contemporaines de Jeanne Seymour, de Ann Boleyn, de Anne de Clèves, n'auront guère connu d'artistes indigènes, car il n'y en avait probablement pas. Dans l'état de prospérité splendide où les Tudors ont conduit l'Angleterre, la société n'a souci des pauvres gens de métier, artistes ou artisans nés sur le sol; le marchand de la cité, enrichi,

anobli, devenu lord, paye assez gros pour attirer à lui les maîtres reconnus et classés. Son esthétique sommaire a besoin d'un guide sûr; pour cette garantie l'argent ne lui coûte pas. C'est Thomas Morus qui a mandé Holbein à



JEANNE SEYMOUR, peinture de HOLBEIN (musée de la Haye).

Londres une première fois, et, fort jalousement, le chancelier paraît avoir retenu pour lui seul le maître allemand. Plus tard, en 1531, bien des histoires ayant couru, Hans Holbein fera une apparition à la cour du roi Henri VIII, y peindra Jeanne Seymour, et y dessinera, en vue d'œuvres plus définitives,



Holbein pinxt — Hel. Ducourtioux & Huillard

JEANNE SEYMOUR, REINE D'ANGLETERRE

Musee de Vienne

tous les personnages conservés à Windsor. Avec lui nous assistons à l'assiette de la race, à la fusion bien complète des types. Il est curieux cependant de retrouver chez Holbein l'indication triviale et encore paysanne, si l'on peut dire, de ce qui sera tantôt, pour Van Dyck, un modèle plus raffiné, aristocratisé et mondain. L'Anglaise d'Holbein, qu'elle soit curieuse de modes françaises ou attachée à son costume national, reste une femme des champs, vivant au grand air, hommasse et rougeaude. En comparaison de la Française du même temps, ni plus distinguée ni plus patricienne, c'est déjà la séparation formelle du galbe général, de la physionomie, une délimitation incontestable. Catherine Howard aura beau s'habiller comme la duchesse d'Étampes, l'une est anglaise, l'autre française. Les caractères spéciaux se sont établis et ne changeront plus guère jamais. Cherchez à Londres aujourd'hui, les Jeanne Seymour au nez mince, aux pommettes saillantes, à la bouche sans lèvres, on les trouve à chaque pas. Chez nous ce serait peut-être en Normandie, au pays de Caux, patrie d'origine de la princesse — cette Saint-Maur devenue Seymour — qu'on apercevrait par-ci par-là, sous un bonnet de coton, quelque vieille pêcheuse hâlée et sèche rappelant cette physionomie à la fois finassière et pincée.

Avec la fille inattendue de Henri VIII, Marie la Catholique, espagnole par sa mère Catherine d'Aragon, espagnole par son mariage avec Philippe II, l'importation somptuaire des Flandres s'accroît. Des Pays-Bas à l'opulente cité des marchands anglais, c'est un voyage court ; l'artiste nomade et pauvre a son gain assuré en Angleterre, près de gens glorieux, infatués, heureux de paraître. Officiellement la reine Marie n'est point une protectrice éclairée des arts ; physiquement, avec sa face bouffie de vieille nonne, son absence de beauté et de charme, elle n'est qu'un modèle médiocre. Son portrait envoyé à son mari le roi Philippe II, depuis conservé à Madrid, est-il l'œuvre d'Antonio Moro ? Ce serait à croire, tant on lui voit de perfections ironiques et d'habiletés de pratique. Dans son allure générale, la reine est une dame des Flandres, accommodée à la française, un peu Catherine de Médicis, sans autant de sévérité. La mode de ce milieu de siècle — on est en 1553, la reine mourra en 1558 — s'arrange de vêtements sombres, de velours, de soies tannées, avec la singularité parfois d'une coiffe claire, que justement les Flamandes ont adoptée, et que les Anglaises copient. Une de ces anglo-normandes de 1558 est aujourd'hui au *Palais blanc* de Gênes ; elle porte le chaperon des

Françaises surmonté d'un embryon de voile, qui tout à l'heure, en s'élargissant, en s'étoffant, formera les étourdissants cerceaux de tulle et de fil de laiton, qu'on apercevera à Marie Stuart ou à Elisabeth, sa rivale. Ce chaperon,



LADY ELIOT, EN COSTUME ANGLAIS, dessin de HOLBEIN
(château de Windsor).

et un col blanc plissé, c'est tout ce que la jeune femme porte de clair dans sa parure. Le reste est une robe de deuil sur laquelle de fausses perles, chichement semées, mettent comme des larmes. A Gênes ce portrait d'inconnue passe pour être de Holbein, mais, à l'époque où il fut peint, Holbein était mort

depuis des années. Je ne dis pas Moro, je ne dis pas Zuccaro, je ne dis personne, ni rien à son propos, sauf que la jolie fille représentée porte un costume adopté par les Anglaises, entre 1560 et 1570 environ, et que sûrement ce n'est là ni une Flamande, ni une Française surtout, comme on a bien voulu le dire.



LADY VAUX, EN COSTUME ANGLAIS, dessin de HOLBEIN
(château de Windsor).

Encore Marie la Catholique, trop occupée de bûchers et de gibets, Tudor et espagnole ensemble, ce qui était un impitoyable mélange d'égoïsmes et d'appétits, n'a-t-elle ni le tempérament, ni beaucoup le temps de s'arrêter aux œuvres de paix. Elle n'a point, comme sa sœur Elisabeth, le sang d'une folle dans les veines. Elisabeth née d'Ann Boleyn, de la « Haquenée du roi de

France », est de complexion tout autre, et de galbe étrange. Tudor par le nez busqué et crochu de son père Henri VIII, par une sorte de majesté d'apparat, sans beaucoup de charme, elle est Boleyn par des besoins de dépravation,



LADY PARKER, EN COSTUME FRANÇAIS, dessin de HOLBEIN
(château de Windsor).

des neurasthénies latentes, des impulsions cérébrales, le manque de goût, le déséquilibre d'esthétique le plus marqué du monde. Sur les Françaises du règne de Henri III, cependant hors du sens commun déjà, Elisabeth trouvera à renchérir encore. Elle ne comprend, des arts, que certaines manifestations



Antonio Moro. — Marie la Catholique
(musée de Madrid).

naïves, et ce dut lui être une effigie chère, que ce portrait d'elle, aujourd'hui retrouvé à Hatfield-house chez lord Salisbury, où Zuccaro — on dit Zuccaro, mais j'ai lieu de douter — sema son manteau d'yeux comme ceux d'Argus. Quelle femme de France, fût-elle Marguerite de Valois pourtant si osée, eût accueilli pareille mascarade ? Car ce n'est pas tout que ce manteau, il y a la coiffure ; des cheveux moutons, empruntés à des toisons étrangères, sur lesquels on est allé camper, ou mieux jucher, un chapeau en truffauds du xve siècle, formant toquet et surmonté d'une aigrette. Une collerette, des seins nus, aux épaules une chérusque, avec, justement, le voile armaturé dont nous parlions et qui met en arrière de la tête comme une paire d'ailes de chauve-souris, complètent la mascarade. Et que tient la reine dans ce portrait ridicule ? Un arc-en-ciel, — car elle est Iris, on le lui a dit et elle le croit — un arc-en-ciel, semblable dans sa forme à un pneumatique de bicyclette !

Nous la voyons là tout entière, complète, définitive. Sans beaucoup risquer de fausser le vrai, on peut lui reporter l'honneur de ce besoin de travesti, de mascarade dont les Anglaises ne sauront pas toujours se distraire. Comme amateur d'art, connaisseur, protectrice éclairée, la reine est surprise au moins une fois et très formellement. C'est en 1571, Clouet a exécuté pour elle un crayon splendide du duc d'Anjou, un des nombreux prétendants à sa main ; le portrait lui est montré par notre ambassadeur M. de Lamothe-Fénelon, le 20 juillet. L'œuvre est hâtive, elle a été largement traitée par le grand artiste ; les ombres sont accusées librement et laissées inachevées. Ce devait être un morceau capital, tel que pas un Zuccaro au monde n'eût su produire chose approchante. Que remarque Elisabeth ? « Elle m'a dict, écrit Fénelon, *que « encore que ne soit que le crayon et que son teint n'y soit que quasi chafouré « de charbon*, si ne laissoit ce visaige que de montrer beaucoup de beauté. » Pour elle les hachures d'ombre, les habiletés de l'artiste, son brio, son talent énorme se résument en ce fait, d'être pris pour un barbouilleur aux mains sales !...

Sur cette personne d'intelligence graphique un peu bornée, sur cette vieille fille caricaturale, fagotée, perverse en ses idées, toute la société anglaise se modèle et se conforme. De simples ladies comme cette lady Ratcliffe Wingfeld, morte en 1601, et enterrée à Easton dans le Suffolk, comme Marthe Knapp d'Ipswich, presque bourgeoises de province, apparaissent sur leur tombe pareilles à leur gracieuse souveraine. Bien mieux, sur ce même tombeau

d'Ipswich, une théorie de jeunes misses en chapeaux, rangées en sœurs Barrison, semblent prévoir les voyageuses Cook à la coiffure pareille. On comprend qu'un fantaisiste comme Marc Geerardts, peintre de Bruges, venu à



LA DUCHESSE DE SUFFOLK, dessin de Holbein (château de Windsor).

Londres, aura beau jeu de railler, s'il montre la procession de la reine se rendant à Hansdom-House. Et Marc Geerardts raille gentiment cette princesse, portée sur une *sedia*, comme notre Saint-Père le Pape, tellement empêchée de ses manches, de ses corsets, de ses vertugades, qu'on la voit raidie et vilaine.

semblable à ces vierges d'Aragon, statues de pierre ou de bois, habillées de brocards d'or, qui eux aussi paraissent de pierre ou de bois.

De tant de portraits de femmes anglaises d'alors, égarés un peu en tous endroits, gardés en des collèges, jalousement cachés dans quelques manoirs,



Une dame anglaise de 1560 (Gênes, Palazzo bianco).

plusieurs ont les Flamands pour auteurs. On a vu à Londres Juste Van Cleef, Lavinia Teerlinck, Marc Geerardts, débaptisé en Garrard par les amateurs anglais. Mais à leur école, à celle de Zuccaro ou d'Antonio Moro, sous l'influence aussi d'un Clouet ou des artistes de France, peut-être de François Quesnel, fils d'une écossaise, tout à coup des artistes indigènes se révèlent. Ce sont

les premiers dont on ait gardé les noms. L'un, Nicolas Hilliard est fils d'un Richard Hilliard d'Exeter et de la fille d'un orfèvre, Lawrence Wall, il est né en 1547. Si nous lui cherchions un rival en France, ce serait Etienne de L'Aune, joaillier orfèvre et peintre émailleur. Hilliard est émailleur, il grave,



Elisabeth d'Angleterre en grand costume royal
(gravure de Turner).

mais il peint aussi en miniature. Shakespeare le nomme dans ses vers, — du moins l'a-t-on cru reconnaître — et dès 1570 il a mis dans le livre de prières d'Elisabeth le portrait de la reine et celui du duc d'Alençon son fiancé. Le livre autrefois à la duchesse de Portland est en la possession de M. Jeffery Whitehead; c'est, pour l'art anglais signée et datée la pièce incunable, le plus



Marc. Geerardts. — Elisabeth se rendant a Hansdom-House

collection de J.-D. Wingfield Digby Esq. (château de Sherborne

grand trésor. Un autre portrait d'Elisabeth gravé au burin sur une médaille ronde, et réservé à un nielle, est en épreuve au Cabinet des estampes de Paris : c'est la perfection et la grâce même. Encore que fort éloigné de François Clouet, et notablement inférieur à nos artistes, Hilliard tient un bon rang à Londres ; on lui sent plus de goût, plus de délicatesse que n'en montrent les Flamands. Une miniature, où il s'est exposé lui-même dans toute sa gloire, peut soutenir la comparaison avec certaines jolies effigies dessinées finement par Goltzius au même temps. En revanche je ne le retrouverais point dans une miniature de la comtesse de Dorset, dans plusieurs œuvres, à lui attribuées depuis peu, et qui ne rappellent que trop vaguement sa manière. D'ailleurs, il n'était déjà plus tout seul. Isaac Olivier ou Oliver, qu'on dit Français d'origine, mais qui était né à Leicester en 1551, s'avançait parallèlement, peignait comme lui en miniature, et, comme lui, gravait sur métal précieux, sur bijoux, et exécutait des émaux. D'Olivier, chez Lord Derby, une extraordinaire portraiture ; elle représente Françoise Howard femme de Robert Devereux, comte d'Essex, laquelle avait empoisonné sir Thomas Owerbury. Oliver l'a peinte avec une main sur le cœur, dans un nuage de dentelles et de voiles virginaux. En vérité la belle comtesse est bien anglaise, anglaise de visage, d'attitude, d'accoutrements. Comparée à Catherine-Charlotte de La Tremoïlle qui aura, chez nous, semblables démêlés avec les juges, c'est une nouvelle constatation du type anglais et du type français mieux séparés encore que par le passé. L'artiste naïf et précieux s'est ingénié à circonscrire cette physionomie d'anglo-normande raffinée, perverse, brune et sans pitié, qui est une des caractéristiques de la race. On lui voit, dans un autre portrait, le nez pointu, la toison ébouriffée et touffue, le menton court. Elle émerge d'un grand col en éventail, comme d'un cornet rigide, étrangement jolie et féroce. Cette miniature d'Hilliard appartient au roi d'Angleterre ; elle est à Windsor.

Peut-être ajouterait-on à ces Anglais tournés aux arts John et Thomas Bets, Georges Bunbury ou Bombare comme disaient les Français, Rotgers, peintre graveur à qui l'on doit une Elisabeth en grand costume, œuvre gravée dont les épreuves sont aujourd'hui introuvables. Georges Bombare a travaillé à Paris, chez le duc de Nevers, dans une fugue : son propre portrait de vilain drôle imberbe, est au Cabinet des estampes de Paris. Quant au fils d'Isaac Oliver, Peter Oliver, on lui verra continuer la tradition, fournir à Crispin de Passe certains modèles, peut-être celui de Lucie Harin, comtesse de Bedford.

femme à long nez, raide, sans sourire aux lèvres. Peter Oliver a succédé à son père mort en 1617, à Hilliard mort en 1619 ; mais son art s'est abaissé. A la mode des miniaturistes d'alors en France, il traduit sur vélin, précieusement, les tableaux des maîtres. Ceci plaira au premier roi Stuart d'Angleterre, Jacques Ier d'Écosse; mais, sur ce point, l'opinion de ce maniaque est de peu de valeur. Au moment précis où la société anglaise amoureuse de luxe, de bien-être, toute glorieuse, enrichie par son commerce, prenait une orientation aristocratique et se poliçait, il ne restait à Londres qu'un copiste de tableaux pour la conserver au monde. Un siècle entier va passer, la dynastie des Stuarts disparaîtra avant qu'un véritable peintre anglais, qu'un Anglo-Saxon de race et d'origine, Hogarth, vienne créer de toutes pièces l'école anglaise de peinture. Les Stuarts si apothéosés, partout montrés, eux, leur famille, leurs maîtresses, n'auront su mettre en valeur aucun artiste né dans le royaume. Car ce serait trop peu ce John Hoskins, à supposer qu'on ne le confondît pas avec Oliver, trop peu surtout le problématique Samuel Cooper, ou Thomas Flatman, miniaturiste médiocre et pauvre. Il était nécessaire que les Flandres réapparussent là, en la personne de Van Dyck, et donnassent à ce peerage, à cette société d'élégance encore neuve, l'expression d'une distinction utile et persistante : Holbein avait laissé les Anglais trop anglo-saxons.



Femme anglaise contemporaine d'Élisabeth

Easton (Suffolk), 1601).

Henri BOUCHOT.

(A suivre.)

ANTOINE WATTEAU[1]

V. — L'EXISTENCE DE WATTEAU (*Suite*)

Enfin, il est à Londres. Il a vu Richard Mead. Il a trouvé en lui, sinon le guérisseur attendu, du moins un amateur de peinture capable d'apprécier son talent et qui accroche bientôt dans son cabinet deux tableaux de lui : *Les comédiens italiens* et *L'amour paisible* appelé aussi *L'amour à la campagne*. Deux artistes se montrent sur son chemin avec lesquels il fait amitié : le graveur Bernard Baron, un Français fixé depuis longtemps au bord de la Tamise et qui a gravé, à Paris, avant 1712, deux de ses sujets militaires : le *Pillement d'un village par l'ennemi* et la *Revanche des paysans*, et le peintre-graveur Philippe Mercier, Français d'origine, mais né à Berlin et élève de Pesne[2]. Tous deux exécutent des estampes d'après ses compositions : le premier, *L'amour paisible* ; le second le *Triomphe de Vénus*, *La promenade* et *La toilette du matin*. Lui-même, pour rendre témoignage de leurs bons offices, dessine ou peint leurs portraits. Le British Museum conserve le *Baron occupé à ses gravures*, superbe dessin à la sanguine et le groupe de *Mercier avec sa famille*, estampe si légère où le modèle a fait survivre quelque chose de l'esquisse du maître, hélas ! perdue. Watteau fait encore d'autres connaissances : par exemple ce Payleur, qui inscrivit, un jour, au bas d'un portrait d'homme de la main de l'artiste : « *Dessin que Watteau a laissé en mourant à moy son*

[1] Quatrième article. Voir la *Revue* des 10 février, 10 mai et 10 août 1901, t. IX, p. 87, 313 et t. X, p. 105.

[2] Je profite de cette occasion pour rappeler que la médiocre peinture de la galerie La Caze intitulée *L'escamoteur* et attribuée jusqu'ici à Watteau par le catalogue du Louvre est de Mercier, devenu son très pâle et lointain imitateur. Edmond de Goncourt avait découvert une gravure de Michel Aubert reproduisant le tableau avec la mention : *Mercier pinxit*. La preuve est donc faite.

amy Payleur, Juliet 1721[1] ». Nous n'avons pas grand'peine à deviner, en somme, qu'il s'est fait un petit centre d'amis ; mais il a, certainement, vécu retiré à Londres comme à Paris, avec l'aggravation de ses souffrances toujours



Le Docteur Misaubin, gravure de Arthur Pound, d'après un dessin de Watteau.

accrues, de l'ennui du climat brumeux et triste et de l'embarras d'un étranger dans un pays dont il ignore la langue.

Une question se pose ici tout naturellement : quels tableaux le maître a-t-il produits pendant son séjour en Angleterre ? Les deux toiles possédées par le docteur Mead nous sont connues. *L'amour paisible*, entré de bonne heure dans la collection des rois de Prusse, a été exposé, en 1900, au Pavillon impérial de

[1] Edmond de Goncourt : *L'art au* XVIII[e] *siècle*, t. I. *Notules* sur Watteau.



A. WATTEAU. — LES COMÉDIENS ITALIENS

d'après la gravure de BARON

l'Allemagne, à l'Exposition universelle de Paris. C'est une œuvre exquise, de la catégorie des *Assemblées dans un parc*, aux figures tendres et délicates, sans caractère miniatural. Nulle différence entre cette peinture et celles que Watteau peignait en France. Peut-être l'a-t-il apportée avec lui dans son voyage. Peut-être encore l'a-t-il exécutée d'après ses dessins. *Les comédiens italiens*, appartenant aujourd'hui à M. Groult, nous montrent, en un des personnages principaux, au centre de la composition, un type de femme assez accentué, un peu revêche et qu'on peut croire anglais. Ce tableau aurait donc été peint à Londres d'après des dessins et quelques modèles locaux. Sur les quatre toiles signalées d'ancienne date à Buckingham-Palace, deux *Réunions en plein air*, *Pourceaugnac poursuivi par des femmes et des enfants* et *Arlequin et Pierrot entourés de huit figures*, nous ne savons rien. La tradition rapporte qu'elles ont été commandées à Watteau par le roi Georges I[er] et peintes à Londres. Aucune indication sérieuse n'a confirmé cette tradition. Il est permis de supposer, par contre, que le *Triomphe de Vénus*, *La promenade* et *La toilette du matin* venaient d'éclore. Toutefois, Edmond de Goncourt fait remarquer avec raison qu'un tableau sur le même sujet existait chez Crozat : ce n'était donc peut-être ici qu'une réplique d'après des croquis. On sait fort bien que Watteau ne se séparait pas de ses cartons et on se souviendra que la figure de la servante agenouillée apportant un bassin et une éponge est gravée au tome II des *Figures de différents caractères*[1]. Au surplus, contentons-nous de la certitude que le grand artiste a constamment travaillé et de la vraisemblance que, sans avoir fait fortune chez les Anglais, il a été apprécié et récompensé dans une honnête mesure.

Qu'il y ait, en revanche, beaucoup souffert en sa santé, c'est ce dont nous doutons le moins. Le mal qui le ronge ne cède guère aux médications. Une sourde colère s'émeut en lui contre l'impuissance des médecins — colère de malade vite tournée en railleries amères. Rien ne dit qu'il ait eu, personnellement, affaire à cette sorte de charlatan français, vendeur de pilules de l'autre côté du détroit, qu'on nomme « le docteur Misaubin ». C'est à lui, pourtant, qu'il s'en prend, un jour, de ses langueurs et de toutes ses espérances trahies par le corps médical. Je parle du caricatural dessin, d'une imagination sinistre, improvisé, selon Mariette, dans une salle de café, où il le

[1] Sous le numéro 179.

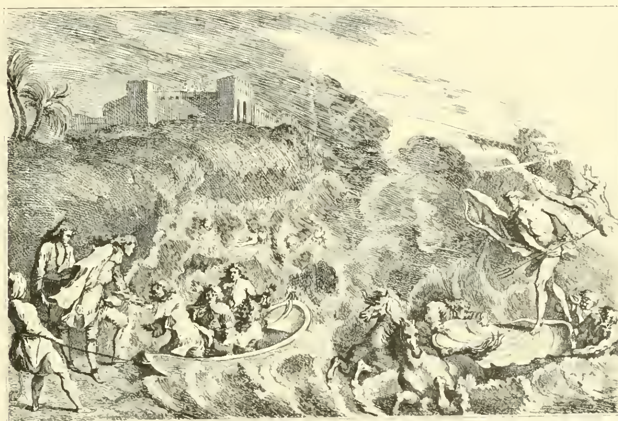
représente au milieu d'un cimetière, debout, maigre, emperruqué, grimaçant, fantastique, une seringue sous le bras, saluant de son tricorne amplifié d'un long ruban de crêpe les tombeaux de ses riches clients. L'étrange image, gravée par Arthur Pound en 1739, n'est point belle : elle est simplement révélatrice d'un état de révolte et de douleur. A son retour en France, le premier sentiment lui inspire sa composition peinte : *Qu'ai-je fait, assassin maudit?* que Caylus a reproduite à l'eau-forte. Là se voient un docteur portant un bât comme un âne, un porte-étendard bouffon et d'enragés apothicaires. Cet ouvrage de satire l'a préoccupé : sept études en font foi au recueil des *Figures de différents caractères*[1]. Nous sommes loin de la simple et souriante narquoiserie du *Chat malade* entre les bras d'une belle éplorée. Et cette dépense de verve moliéresque serre le cœur. Le malheureux Watteau ne se jette à ces misères que parce qu'il se débat sous l'étreinte de la mort.

Or, voici le maître rentré à Paris au plus tard le 20 août 1720. Dès le 21 son élan le porte tout droit à l'hôtel Crozat où, depuis le printemps, Rosalba Carriera goûte les joies d'une perpétuelle apothéose. Une ligne du carnet de la tant fêtée Vénitienne enregistre cette visite : « Vu M. Vateau et un Anglois. » Nous aimerions à connaître le nom de cet « Anglois », qui était peut-être l'ami Payleur. Watteau, à ce moment, se rassérène à respirer l'air parisien, à retrouver ses vieux amis affectionnés, et M. de Julienne, dans la prime douceur de son mariage[2]. Pendant son exil, ce dernier lui a quelque peu rétabli ses affaires et « sauvé du naufrage » six mille livres qu'on lui devait. Une façon d'allégorie mythologico-réelle qu'il dessine en se jouant et où il glisse son propre portrait a tout l'air de commémorer son voyage, son retour, et son renouveau de confiance. Elle s'intitule précisément : *Le naufrage*. Caylus l'a transcrite en une planche médiocre de travail. C'est juste le temps où Gersaint, en sa notice du catalogue Quentin de Loren-

[1] Le baron de Koehn avait aussi parlé à M. de Goncourt d'une première idée de la composition : le *Malade poursuivi par deux apothicaires* conservée au lycée du palais de Tsarkoé-Selo (*Catalogue raisonné de l'œuvre de Watteau*, p. 35).

[2] Le mariage de Jean de Julienne avec Marie-Louise de Brécy a été célébré le 9 mai 1729. Cf. Herluison : *Actes d'état civil d'artistes français*. On reconnaît la date des dernières lettres de Watteau à ce fait qu'il y est toujours parlé de Mme de Julienne. — Notons, à titre de curiosité, que si la particule nobiliaire est couramment donnée à « l'entrepreneur des manufactures royales de draps fins et teintures en toutes couleurs, pair d'Angleterre et d'Hollande », plus tard membre associé de l'Académie de peinture, il n'y a droit qu'à partir du mois de septembre 1736, date de son anoblissement par lettres patentes données à Versailles (Cf. d'Hozier : premier registre). Mariette, dans ses notes manuscrites de l'œuvre de Watteau à l'Arsenal, ne l'appelle jamais que : M. Julienne.

gère, nous évoque son grand ami venant lui demander de le recevoir et de lui permettre de peindre, à l'intention de sa boutique de tableaux *et pour se dégourdir les doigts*, une enseigne à exposer dehors. Le bon marchand n'est pas avare de ses souvenirs. Il aurait mieux aimé *occuper Watteau à quelque chose de plus solide*, mais Watteau tenait toujours si fortement à ses idées! Le peintre, bien trop faible pour travailler du matin au soir, n'y a consacré que le matin. L'œuvre, entièrement exécutée d'après nature, ne lui a pris,



LE NAUFRAGE, d'après la gravure du comte de CAYLUS.

du reste, que huit matinées. De telles affirmations, ne sont pas, au fond, et sur tous les points, aussi sûres qu'on pourrait croire. Gersaint a écrit à distance des faits, en s'abandonnant un peu trop à sa mémoire pleine d'attendrissements. Nous verrons à son lieu combien l'exécution complète d'une composition telle que *L'enseigne* en huit séances est invraisemblable. Disons tout de suite que le maître n'a pas attaqué l'important ouvrage immédiatement après son retour en France, dont Gersaint reporte, au surplus, la date par erreur à 1721.

Si Watteau était revenu avant le 20 août 1720, il n'aurait pas attendu jusqu'au 21 août pour courir auprès de Rosalba. Depuis trop longtemps il désirait la connaître et lui avait fait mander son désir. Il se savait attendu chez

Crozat d'une affectueuse impatience. Le fait qu'il a porté son hommage à la Vénitienne le 21 août indique sans équivoque qu'il vient de débarquer. L'emploi de ses journées suivantes se laisse deviner aisément ; le repos nécessaire à son état, quelques visites aux amis les plus chers, les menus tracas de la remise en ordre de sa vie. On peut admettre, comme je l'ai admis, qu'il a dessiné, sur ces entrefaites, la curieuse allégorie du *Naufrage*. Ce n'est là qu'une invention de circonstance, un de ces caprices, nés d'une causerie, jetés sur le papier à l'impromptu. Là-dessus est arrivé le mois de septembre. Le peintre a eu le loisir de s'organiser, d'entreprendre un bel ouvrage. Il n'y a pas manqué en effet, et nous en avons la preuve en sa lettre du 2 septembre à M. de Julienne. Seulement, le bel ouvrage entrepris n'est point du tout *L'enseigne* de Gersaint. Le sujet qu'il traite est un *Rendez-vous de chasse* qui « le réjouit » et duquel il attend de M. et Mme de Julienne « quelque retour de satisfaction ». En travaillant, l'idée lui est venue d'ajouter, sur l'un des côtés, deux chevaux sous des arbres et il a prié Gersaint lui-même de lui amener un de ses ouvriers, le bonhomme La Serre, pour agrandir la toile. Il ne pense manifestement, à cette heure, qu'à bien terminer ce tableau. Comme il est très faible, il ne peint pas tout le jour, mais ce n'est pas la matinée qu'il réserve à la peinture : c'est l'après-midi. Le matin, « *il s'occupe des pensées à la sanguine* ». Au bref, *L'enseigne* ne s'an-



Mlle Desmares en pèlerine,
d'après la gravure de Deplaces.



Watteau pinx — Hel. Braun Clement & Cie

L'ENSEIGNE DE GERSAINT (PARTIE GAUCHE)

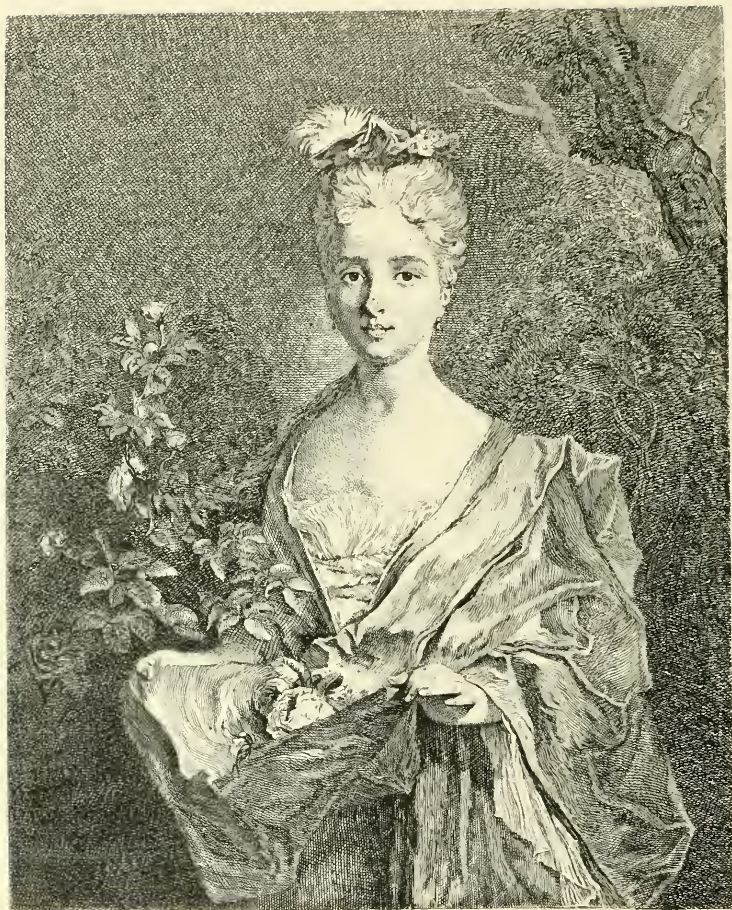
Palais Impérial, Berlin.

Revue de l'Art ancien et moderne — Impt Fort

nonce même pas et les petits détails d'existence contenus en ce billet ne concordent pas exactement avec ceux fournis par Gersaint.

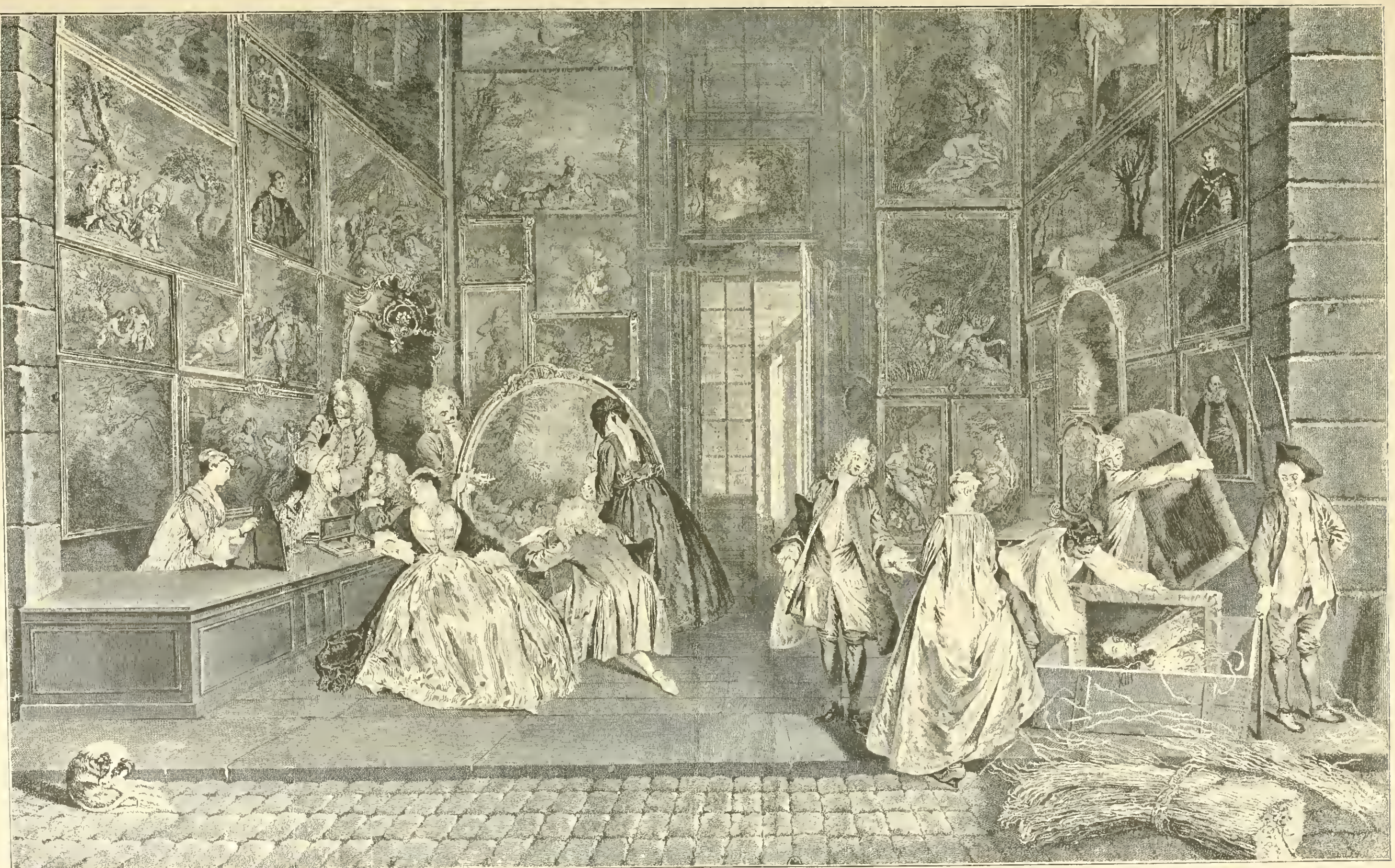
Ce qui nous touche dans les quinze ou vingt lignes du 2 septembre, c'est leur ton vif et ce qu'elles nous révèlent de verve et d'action chez l'artiste. Ce jour-là, Julienne lui a envoyé de la venaison : il lui renvoie par l'exprès une toile où il a peint une tête de renard noir et une tête de sanglier, « à dépêcher à M. de Lomesnil ». Quel dommage que cette étude de peinture morte ait disparu ! Nous y verrions s'attester, sous une forme nouvelle, le besoin de s'emparer à francs pinceaux de la réalité franche déjà constaté en Watteau bien avant son aventure anglaise. Le sort veut, en revanche, que le *Rendez-vous de chasse* ne soit pas perdu. On le garde à Londres, à la galerie Wallace. Des couples sont assis sur l'herbe ; une jeune femme, au fond, descend de sa jument grise, aidée d'un des chasseurs ; sous les arbres, à droite, les chevaux ajoutés sont à l'attache. Diverses figures secondaires achèvent la scène et l'effet. La peinture a souffert, la couleur s'est alourdie. Et, cependant, l'œuvre est belle encore, très vivante, marquée au coin d'une maîtrise qui ne va qu'à son gré.

A partir de ce commencement d'automne, durant plusieurs mois, autour de Watteau tout fait silence. Ce ne peut être qu'alors qu'il s'installe chez Gersaint et qu'il peint son « plafond de boutique », si justement fameux. Ici le rêve n'entre plus pour aucune part. D'une passion toujours accrue, le maître se voue à la réalité immédiate. Nous viendrons à son lieu à cette page glorieuse ; il sied d'en indiquer le thème dès maintenant. Le milieu choisi n'est autre que l'intérieur d'un magasin de tableaux, aux murs jusqu'en haut tapissés de cadres. A droite et à gauche deux groupes de personnages se répartissant en pleine action : d'un côté, des conversations d'amateurs devant un chevalet et auprès du comptoir ; de l'autre, des tableaux qu'on emballe dans une caisse. Pas un détail chimérique ; tout est vrai foncièrement. En *L'embarquement pour Cythère*, ce poète nous a montré l'âme de son temps, secouant le joug des oppressions anciennes, volant vers la joie. Sa vision symbolise, en fait, sous les couleurs d'une époque, l'éternelle poursuite du bonheur poussant à jamais les hommes à travers la vie, comme pour échapper à la vie même. Au terme de sa carrière, le réel commence à le prendre tout entier. Il se sent libre ; il voit ce qui est ; il vit avec les hommes ; il sympathise à leur humanité. S'il avait pu vivre, c'est dans ce sens qu'il aurait abondé, surpas-



La Femme aux Roses, d'après la gravure de J.-M. Liotard.

sant Chardin par avance. Artiste, il s'est assimilé les leçons du passé, mais il a rompu à toutes les routines et restitué, en l'élargissant, la pure tradition



A. WATTEAU. — L'ENSEIGNE DE GERSAINT

d'après la gravure de P. AVELINE

française. On n'a pas assez pris garde à cette particularité de *L'enseigne* : c'est un portrait de Louis XIV que l'on emballe au fond de la caisse ouverte. Une ligne de l'*Almanach royal* pour 1721 nous fournit l'explication comme matérielle de ce choix ; la boutique de Gersaint s'intitule : « *Au grand Monarque* »[1]. Le peintre n'a pas voulu, assurément, rappeler autre chose et, pourtant, par la force des faits, l'épisode prend à nos yeux une signification des plus marquées. Avec ce portrait à perruque, on enferme, on condamne tout l'art pompeux, emperruqué, dénaturé et toutes les arbitraires esthétiques qui ont faussé le génie national. L'enseigne du magasin du Pont Notre-Dame « *Au grand Monarque* » est d'une capitale importance : elle revendique nettement le droit de l'artiste à représenter comme il lui plaît, et en leur expression propre, les spectacles de la vie.

Sans s'élever à de pareils points de vue, les artistes et les curieux ne restent pas indifférents à ce « plafond de boutique ». Gersaint nous dit « qu'il attirait les yeux des passants » et que « les plus habiles peintres sont venus à plusieurs fois l'admirer »[2]. Watteau n'ayant pas cherché le bruit plus qu'à sa coutume, entend se dérober, comme toujours, aux empressements flatteurs, encore qu'il ne cache pas à son ami que « c'est le seul ouvrage qui ait un peu aiguisé son amour-propre ». Sa maladie le rend « de plus en plus incommode aux autres et à lui-même ». Voilà cinq ou six mois qu'il habite chez le dévoué marchand : il le prie de lui procurer un logis convenable et, le logis trouvé, il s'y réfugie.

J'imagine que c'est en ce domicile nouveau, probablement voisin du Pont Notre-Dame, qu'il reçoit Rosalba le 9 février 1721. Le surlendemain, la grande pastelliste, près de quitter l'hôtel Crozat pour regagner Venise, le fait poser pour son portrait, lestement mené à bonne fin, et malheureusement perdu. En ces mêmes jours, Watteau a dû peindre, en l'honneur de Rosalba, la figure de fantaisie de la *Femme aux roses*, que Liotard a gravée. Sur un fond

[1] L'*Almanach royal* s'imprimait aux derniers jours de l'année précédant son millésime. Au 1er janvier 1721 Watteau était encore chez Gersaint et son adresse, donnée parmi celles des Académiciens, s'énonce de la sorte : *Sur le pont Notre-Dame, au Grand-Monarque.* Quelques années plus tard, le marchand de tableaux ajoutait à son commerce la branche des chinoiseries et sa maison s'intitulait dès lors : « A la Pagode », comme en témoignent une carte-adresse, à motifs chinois, gravée par Caylus, et la grande annonce de la vente de Gersaint aux *Annonces, affiches et avis divers*, du 22 novembre 1759.

[2] Notons, par curiosité, qu'un autre tableau du peintre, mais de petites dimensions, la *Pomone*, a servi d'enseigne à une autre boutique de peinture du quartier. Le renseignement nous vient de Mariette. La *Pomone* fut recueillie par Julienne et gravée par François Boucher.

clair, vaguement fleuri, une jeune fille s'y offrait gracieusement, debout et en parure, un pouf de rubans, de plumes et de fleurs au sommet



La sainte Famille
d'après la gravure de M. Jeanne Renard du Bos.

de la tête, le regard droit, son corsage plissé en éventail découvrant sa gorge. De son épaule droite tombait une soyeuse draperie, qu'elle relevait devant elle, de ses deux mains, comme un tablier empli de roses blanches. L'hommage à Rosalba (la rose blanche), déjà si transparent, achève de



L'ENSEIGNE DE GERSAINT

se mettre hors de doute par ces deux mots inscrits sur les épreuves d'un des états de l'estampe : *Rosa Alba*. D'aucuns ont prétendu retrouver en cette image quelque chose des traits de la Vénitienne. Oublie-t-on qu'elle avait cinquante ans en 1721 et que Watteau n'était pas homme à contraindre son art à semblable flagornerie, digne tout au plus d'un Vleughels? L'ouvrage devait être d'une peinture agréable et fraîche, éclose en une heure de joie. Nous y voyons, grâce à la planche de Liotard, un prototype naturel et pur des « allégories à sentiments » de Greuze, du genre de la *Cruche cassée*. L'auteur de *L'embarquement* et de *L'enseigne* a pour destin d'ouvrir leur voie à tous ceux qui viendront.

Mais bien rares et comme furtives ont dû être, à cette époque, les heures d'allégement où le maître a pu s'abandonner au caprice aimable. A son mal, qui va s'aggravant, s'ajoutent d'évidentes préoccupations pour l'avenir. Loin de sentir les approches de la mort, il semble sous le coup de vives craintes de manquer de ressources. Les observations de Julienne et de Caylus, touchant ses imprudences en matière d'intérêts, ont produit des fruits tardifs. Je ne peux rapporter qu'à des inquiétudes de cet ordre, exprimées par lui à Crozat, la désignation faite de lui, de Nattier et, comme dit le *Mercure*, « d'un autre artiste » (?) pour dessiner les tableaux des collections du roi et du régent. Une fois de plus le bon Crozat a voulu lui venir en aide. D'Argenville vient à propos me confirmer en cette pensée en nous racontant que trois tableaux du peintre d'architecture Philippe Meusnier, un *Intérieur d'église* et deux *Intérieurs de palais*, laissés à peu près achevés par l'auteur, ont paru trop vides et que Louis XV a ordonné d'y faire peindre par Watteau « de jolies figures ». Une telle commande, peu glorieuse en elle-même, doit répondre à une sollicitation[1]. Les amis de l'artiste, désireux de le rassurer à tout prix, ont prié qu'on lui trouvât tout de suite un travail quelconque et, faute de mieux, on lui aura inventé cet achèvement de peintures oubliées. Au temps de d'Argen-

[1] Watteau parait toutefois avoir, en d'autres circonstances, animé de figures de son invention des toiles de ses confrères. Le 1er décembre 1779, on vendait, à l'hôtel Bullion, un paysage avec architectures de l'*architecturiste* L. Michel Boyer, où le maitre avait ajouté, dit-on, une laveuse, un joueur de flûte et une femme. En un paysage, légitimement attribué à Francisque Millet, au musée de Grenoble, un flûtiste, une jeune fille assise, une femme lavant du linge, ont tout l'air d'être de Watteau. Un petit paysage d'*architecturiste*, entré au musée de Lille en 1890, montre un guitariste à collerette, une dame en rose changeant, un jeune homme debout et une autre dame en atours, suivie d'un page qui porte sa traine et abordée par un cavalier, qui semblent frappés du même sceau d'origine. A l'exposition célèbre, organisée en 1873 au bénéfice des Alsaciens-Lorrains, on remarquait également un paysagiste de l'*architecturiste* Lajoue, avec des figurines, où chacun croyait reconnaitre la main du peintre des *Fêtes galantes*.

ville, les trois toiles étaient conservées à Versailles, à la Surintendance des bâtiments. Seule la première, *l'Intérieur d'église* avait des personnages de Watteau. Pater, après la mort de son maître, compléta les deux autres. Elles sont aujourd'hui perdues.

En dépit du mal qui le ronge, le grand artiste ne sent pas un instant se refroidir sa passion au labeur. Jusqu'à son dernier soupir, nous le verrons produire et dessiner sans relâche. Peut-être termine-t-il, sur ces entrefaites : son amer tableau du malade pourchassé par un médecin bête, qui s'intitule, *Qu'ai-je fait, assassins maudits?*... La tradition y voit une de ses œuvres suprêmes et le nombre des dessins préparatoires qu'il y a consacrés nous montre de quelle obsession a été pour lui cette composition satirique. Nul doute, aussi, lorsque l'ambassade ottomane de Mehemet Effendi est arrivée à Paris, au mois de mai 1721, qu'il ne profite d'une si belle occasion pour dessiner des Turcs d'après le vif. Plusieurs figures turques gravées au recueil des *Différents caractères* nous en répondent. Watteau n'a pu être souvent à portée de crayonner des Ottomans officiels. Tout indique qu'il a rencontré ceux-ci chez son confrère Coypel, chargé de peindre la cérémonie de la réception de l'ambassade à la cour[1]. Sa curiosité des types exotiques lui a bien fait, en d'autres occurrences, croquer des nègres authentiques, voire un authentique et mirifique chinois.

L. DE FOURCAUD.

(*A suivre*).

[1] Cf. *Mercure* du mois d'avril 1721 : « Le 28 de l'autre mois, M. Coypel père presente au regent *l'esquisse du tableau qu'il doit peindre et sur lequel on fera aux Gobelins une tapisserie sur l'audience de l'Ambassade du Grand Seigneur.* » — Les dessins turcs auxquels nous faisons allusion portent aux *figures de différents caractères* — les numéros suivants : 73 (*gros homme en pied, vu de face, le pouce de la main droite dans sa ceinture*) ; 122 (*Turc assis, vu de trois quarts, les deux mains sur les hanches*) ; 156 (*Turc à mi-corps, coiffé d'un bonnet fourré, le coude droit sur une table, le regard en l'air*) ; 310 (*Turc en pied, de face, robe et turban garnis de fourrure, le poing droit sur la hanche, la main droite étendue*), et 312 (*jeune esclave en turban, chaussé de babouches, debout, portant un plateau*). Une note de l'exemplaire du recueil à la Bibliothèque de l'Arsenal prête à cette dernière figure le nom de Selim. — Nous aurons d'autres occasions de nous référer à l'exemplaire des *Différents caractères* de l'Arsenal. Disons sans plus attendre qu'il est précieux en ceci qu'il nous conserve diverses planches, rejetées par Julienne de sa publication et, sur d'étroites bandes de papier collé, des annotations d'une écriture liée, qui est, à n'en pas douter, celle de Mariette.



LES ARTS
DANS LA MAISON DE CONDÉ[1]

PREMIÈRE PARTIE
LE GRAND CONDÉ ET SON FILS

III

La liste des sculpteurs qui, de 1687 à 1709, contribuèrent aux embellissements de Chantilly s'ouvre par le grand nom d'Antoine Coysevox. C'est à lui que s'adresse Henry-Jules lorsqu'il veut placer l'effigie du Grand Condé au centre des parterres dessinés par Le Nôtre. Un marché fut passé par devant notaires le 15 septembre 1687; Le Brun devait fournir le dessin de la statue et surveiller l'exécution du marbre. L'œuvre ne fut terminée et placée à Chantilly qu'en février 1690. L'artiste avait reçu 2 000 livres en 1689 ; le prince de Condé lui fit remettre, le 14 juin 1690, « la somme de 1 800 livres, faisant 3 800 avec celle de 2 000 reçue l'année précédente, pour le prix de la statue de marbre blanc de feu Mgr le Prince qu'il a faite pour Chantilly, et pour une table de marbre avec une inscription en lettres d'or par lui pareillement faite pour ladite statue ». Cette inscription avait été composée par Santeuil : la voici :

Quem modo pallebant fugitivis fluctibus amnes,
Terribilem bello, nunc docta per otia Principes,
Pacis amans, lætos dat in hortis ludere fontes.

En 1735, la statue fut placée dans le château, sur le palier de l'escalier d'honneur. Le 16 août 1792, elle fut mutilée par les gardes nationaux venus de Paris : la tête, le bras droit et le bâton de commandement furent brisés. Ainsi abîmée, la statue est

[1] Cinquième article. Voir la *Revue* des 10 mars 1900, 10 janvier, 10 février et 10 août 1901, t. VII, p. 217, t. IX, p. 69 et 133 et t. X, p. 123.

encore à Chantilly en l'an VI, puis on perd sa trace jusqu'à la Restauration. Le 18 mai 1814, le chevalier de Contye, premier gentilhomme du prince de Condé, reçut la lettre suivante : « M. Rubichon, rue Cerutti, n° 10, a l'honneur de présenter ses compliments à M. le chevalier de Contye et de le prévenir qu'il vient de mettre Mgr le prince de Condé en dépense. Ce matin, en traversant la rue du Mont-Blanc, il a vu des Anglais qui achetaient à tort et à travers des statues ; ils marchandaient une des plus belles possibles, sans tête ni bras droit. M. Rubichon, entendant dire que c'était celle du Grand Condé qui autrefois était placée à Chantilly, a arrêté le marché de ces Anglais et a conclu lui-même à 1 590 francs. Il a appris que la tête était conservée religieusement à Chantilly par un cy-devant ; le marchand va s'informer où elle est et en rendra compte à M. Rubichon, qui a prétendu vouloir placer sur ce magnifique tronc une autre tête et n'avoir besoin de la tête originale que pour la mesure. Le fait est que ces gens-là demanderaient peut-être dix fois la valeur s'ils soupçonnaient les personnes pour lesquelles M. Rubichon a conclu ce marché. Dans le cas cependant où Son Altesse ne se soucierait pas de ce monument, M. le chevalier est prié d'en informer M. Rubichon, qui trouverait d'autant plus à s'en défaire que ces Anglais l'auraient payé trois ou quatre mille francs ». Le prince de Condé s'empressa d'acheter la statue ; mais la tête ne fut pas retrouvée, et, en 1817, le sculpteur Deseine reçut l'ordre de la refaire, ainsi que le bras droit et le bâton. L'œuvre ainsi restaurée a repris à Chantilly sa place primitive, au milieu des parterres, à la tête de la Manche du Grand Canal, où, par les soins de M. le duc d'Aumale, le Grand Condé a retrouvé la compagnie de Bossuet, de La Bruyère, de Molière et de Le Nôtre.

Coysevox introduisit à Chantilly son neveu et élève Nicolas Coustou, qui, né en 1658, avait épousé la fille du peintre Houasse, dont nous avons déjà parlé. Le nom de Coustou se trouve à diverses reprises dans les comptes. 27 août 1700, « à Coustou, sculpteur, pour une figure de pierre de Tonnerre représentant Bacchus, 600 livres ». 19 septembre 1700, « au sr Coustou la somme de 250 livres pour une statue pédestre de pierre de Saint-Leu de six pieds et demi de haut, représentant feu Mgr le Prince, que ledit Coustou a vendue à S. A. S. pour être mise à Chantilly ». Cette statue du Grand Condé fut placée dans le parc, au Grand Jet, près du pavillon de Manse ; Dulaure l'y vit encore en 1786 ; elle disparut pendant la tourmente révolutionnaire. Autres paiements faits à Coustou : 29 août 1703, « 400 livres à compte sur deux lions et deux sphinx qu'il doit faire à raison de 300 livres chacun ; 600 livres pour deux groupes d'enfants qu'il a fournis pour Chantilly ; 600 livres pour une figure de Diane en pierre de Tonnerre qu'il fait pour Chantilly » ; août 1706, « 1 200 livres pour travaux faits à Chantilly en 1705 » ; 11 août 1707, « la somme de 278 livres 6 sols pour reste et parfait paiement de celle de 1200 livres, prix du marché fait le 24 août 1703 pour la sculpture de deux lions et de deux sphinx de pierre de Tonnerre qui ont été posés sur la terrasse du château de Chantilly ». Le même jour, 11 août 1707, nouveau marché pour la sculpture de deux autres sphinx de pierre de Tonnerre pour Chantilly, moyennant 500 livres ; la pierre venait de la carrière d'Angy et était fournie par le prince de Condé.

Les lions et les sphinx ou chimères de Coustou ont orné jusqu'à nos jours la terrasse du Connétable ; mais ils étaient tombés en si mauvais état qu'une restauration

ne fut pas jugée possible ; les lions furent sacrifiés, et remplacés par les chiens d'Auguste Cain ; quant aux sphinx, M. le duc d'Aumale chargea le sculpteur Watrinelle d'en faire des copies exactes, qui ont pris la place des originaux en 1886. La



Coysevox. — Le Grand Condé, marbre.

Diane de Coustou, posée dans le carrefour de la route des Aigles, fut aussi remplacée par un moulage en fonte.

Le 24 avril 1708, nous voyons encore le prince de Condé passer marché avec Coustou « pour la sculpture et raccommodage de deux chiens de pierre de Tonnerre posés à Chantilly ». Je pense qu'il s'agit des deux molosses qui se trouvent encore aujourd'hui au bas de la rampe qui accède à la terrasse du Connétable. En août 1707, le prince avait fait venir deux blocs de pierre de Tonnerre de la carrière d'Angy et les avait fait transporter dans l'atelier de Jean Thierry, sculpteur au Vieux-Louvre,

chargé d'en tirer deux chiens qui seraient placés sur les piédestaux des fontaines de l'avant-cour de Chantilly (là même où ils sont aujourd'hui, mais les fontaines n'existent plus). Le marché avait été passé le 28 juillet 1707, et le prix convenu était de 540 livres. Le prince n'avait sans doute pas été satisfait du travail de Thierry ; les termes employés dans le marché de Coustou indiquent bien un travail à corriger, et la correction devait être importante, car la somme allouée était de 400 livres. Thierry jouissait cependant d'une grande réputation, qui ne fit que s'accroitre. Sollicité par



Nicolas Coustou. — Chimère (copie de Watrinelle).

le roi d'Espagne Philippe V, il partit en 1721 et orna de ses œuvres le palais et les jardins de Saint-Ildephonse ; lui-même en a dressé la liste dans un catalogue manuscrit qui a été conservé sous ce titre : *Description de sujets de sculpture en figures de marbre, fontaines de plomb, et vases en marbre, inventés et sculptés par Jean Thierry, sculpteur des rois de France et d'Espagne, et pensionnaire de Leurs Majestés, dans les jardins et palais de S. Ildephonse en Espagne.* Reçu à l'Académie en 1729, Thierry mourut en 1739, âgé de soixante-dix ans. Il y a des œuvres de cet artiste au Louvre et à Versailles.

Parmi les sculpteurs alors employés à Chantilly, nous retrouvons Jean Hardy. En 1687, il exécute un « sphinx de marbre blanc, un cartouche et un rocher », qui lui sont payés 1 115 livres. Du 3 mai 1687 au 12 février 1688, il reçoit : 1° « 1 625 livres pour les ouvrages de sculpture par lui faits à trois enfants de marbre et à six bustes qui ont été changés et restaurés par ordre de S. A. S. à Chantilly » ; 2° « 181 livres pour les frais par lui faits pour faire encaisser quatorze enfants de marbre, plusieurs bustes et autres marbres pris chez M. Alvarez par ordre de S. A. S. pour envoyer à Chantilly au mois de juillet 1687 ». Cet Alvarez était un marchand de marbres, et

non pas un sculpteur ; il avait surtout la spécialité des copies de l'antique, qu'il faisait faire à Rome et dont il trouvait facilement le placement à Paris, ces copies étant alors fort à la mode pour l'ornementation des parcs et jardins. Son nom paraît plusieurs fois dans nos comptes : 11 mars 1688 et 15 octobre 1689, « au sr Alvarez la somme de 3 052 livres pour plusieurs statues, scabellons et tables, le tout de marbre, par lui fournis pour le service de S. A. S. » ; 16 novembre 1689, « au sr Alvarez la



Jean Thierry. — Molosse (retouché par Nicolas Coustou).

somme de 5 442 livres à compte de ce qui lui est dû pour les avances par lui faites à Rome sur le prix des statues de marbre que S. A. S. y fait faire » ; autre acompte de 3 000 livres le 25 février 1691. Parmi ces marbres, nos comptes ne spécifient que « quatre bustes représentant les quatre saisons, que Mgr le Prince a fait venir de Rome par mer à Rouen, et qui ont été envoyés de Paris à Chantilly » ; mais il y avait aussi les bustes d'empereurs romains qui décorent aujourd'hui la façade du petit château dans le jardin de la Volière, et des statues dont deux au moins subsistent, un Bacchus et un Silène placés au bout des allées des Philosophes, au bord du Grand Canal. Nous pouvons donner la même origine à l'une des deux Vénus en marbre qui ornent le jardin anglais ; l'autre fut acquise dans la seconde partie du XVIIIe siècle.

Le 7 décembre 1700, le sculpteur Antoine Poissant « reçut 550 livres pour le prix de deux groupes de pierre de Tonnerre, l'un représentant la Terre et l'autre l'Eau ». Ces deux statues sont conservées à Chantilly dans le parc de la Cabotière.

Nous avons vu qu'Étienne Le Hongre avait contribué à la décoration de Notre-Dame en 1687 pour le service funèbre du Grand Condé ; il continua de travailler pour son fils, mais je ne sais à quels travaux s'applique la mention suivante, relevée dans le compte de l'année 1707 (28 février) : « Au sr de Vizé, tant pour Marguerite-Catherine Le Hongre, son épouse, que comme fondé de procuration d'Étienne-Charles Le Hongre, sr de Changuenard, et de Jacques Le Hongre, sr des Mazures, et à Marie-Élizabeth Le Hongre, fille majeure, frères et sœurs, héritiers chacun pour un quart d'Étienne Le Hongre, leur père, et de Marguerite Guichard, leur mère, la somme de 1 500 livres pour l'entier et parfait paiement de tous les bustes de marbre, de bronze, modèles et autres choses généralement quelconques qui ont été fournis à S. A. S. par ledit défunt sr Le Hongre leur père ».



Vénus (copie de l'antique) marbre de la fin du xviie siècle.

Sur la cheminée de la galerie des Batailles à Chantilly, devant le trophée du Grand Condé, se dressent deux beaux bustes en marbre représentant Turenne et Condé ; la date de leur entrée à Chantilly est donnée par la mention suivante : 29 août 1707, « à Derbais, marbrier, la somme de 2 400 livres pour quatre bustes de marbre qu'il a vendus à S. A. S. Mgr le Prince, savoir un buste représentant feu Mgr le Prince, un autre représentant feu M. de Turenne, sans escabellons, et deux autres bustes représentant deux Maures avec leurs escabellons ». Jérôme Derbais était le gendre du sculpteur Gilles Guérin, à qui l'on doit le tombeau de Henri II de Condé à Valery (Yonne) et la statue de Louis XIV terrassant la Fronde, placée dans la cour du petit château de Chantilly. D'abord marbrier, fabricant de socles et de piédouches, Derbais avait exécuté des travaux considérables au château de Versailles sous la direction de Mansart. Bien qu'il soit encore qualifié « marbrier » en 1707, il s'était peu à peu élevé dans son industrie et possédait alors un réel talent.

Voici d'autres artistes dont les noms nous sont donnés par les comptes. 3 octobre 1707, « au sr Seloisse, sculpteur, la somme de 130 livres pour avoir fait une tête de renne de bois de chêne d'environ quatre pieds de long, comprise l'encolure, avoir fourni le bois et le collage, et pour être resté dix jours à Chantilly ». — 4 sep-

tembre 1707, marché passé avec le sculpteur Hurtrelle, moyennant 1 500 livres, « pour la sculpture d'un chasseur d'environ sept pieds de haut, caressant de la main droite un chien debout, et de la gauche tenant une pique, et de deux têtes différentes pour mettre alternativement sur le corps du chasseur ». Simon Hurtrelle, né en 1648, mourut en 1724 ; il y a des œuvres de cet artiste à Versailles, au Louvre, à l'École des Beaux-Arts, dans les églises Saint-Gervais et Saint-Roch.



Antoine Poissant. — L'Eau (pierre)

Un marché fut passé le 4 août 1707 avec le sr Legrand, sculpteur, pour deux lions de pierre de Vernon destinés à Chantilly. Ce sont ceux qui sont placés sur la lisière de la forêt, à l'entrée de la route du Connétable. Le même jour, un autre marché fut passé avec Legrand « pour deux grandes figures de pierre de Trossy, l'une représentant l'Air, au bas de laquelle est un aigle, et l'autre représentant le Feu, au bas de laquelle est une salamandre sur un bûcher allumé, ladite figure ayant un flambeau allumé dans sa main gauche, et des tenailles dans sa main droite » Le prix convenu, qui n'était que de 350 livres, indique bien qu'il ne s'agit que de reproductions. L'*Air* est la copie de la charmante statue de Marsy à Versailles (parterre d'eau), qui a été gravée par Edelinck ; le *Feu*, qui a été aussi gravé, est la copie du marbre de Dozier, qui se trouve également à Versailles. Ces deux figures sont encore à Chantilly et décorent le Vertugadin.

25 mars 1708, « au sieur Lorrain, sculpteur, la somme de 575 livres pour deux figures de bronze qu'il a faites et fournies pour le grand salon de l'appartement de S. A. S. à l'hôtel de Condé à Paris, l'une représentant Apollon, et l'autre le Faune antique tenant Jupiter enfant ». Robert Le Lorrain, né en 1666, élève de Mosnier et de Girardin, travailla pour Versailles et Marly, et mourut en 1743.

Henry-Jules eut aussi recours au talent d'un homme qui jouit d'une grande célébrité dans la seconde partie du règne de Louis XIV : Antoine Benoist, dit du Cercle, peintre de portraits, et surtout sculpteur en cire, né en 1632, mort en 1717. Benoist était auteur du Cercle Royal en cire et s'enrichit à faire voir ses « cercles » dans les

foires. Le musée de Versailles conserve de lui un médaillon de Louis XIV en cire. Henry-Jules avait une affection particulière pour son premier écuyer, M. de Vervillon, qui avait longtemps servi le Grand Condé son père; il voulut avoir les effigies de cet ami fidèle, en cire et en stuc; la statue de stuc était placée au XVIIIe siècle dans le parc de Sylvie. Les comptes de 1708 et 1709 mentionnent les dépenses suivantes « pour des portraits de M. de Vervillon en cire, stuc, et pour l'habillement du portrait de cire : au s^r Benoist, 1 500 livres; aux s^{rs} Visigny et Boursier, marchands, 87 ; à Papon, tailleur, 159 ; à Deshayes, panacher, 54; à Sehent, perruquier, 50 ; à Lévesque, joaillier, 46 ; à Mme de Lussan, pour neuf aunes de campanne qu'elle a achetées pour faire une fraise au buste de cire, 35 livres 10 sols ».

Il aurait été étonnant de ne pas rencontrer ici le nom du célèbre sculpteur Corneille Van Clève, né en 1645, mort en 1732, et dont le musée de Versailles conserve de nombreuses œuvres; il travailla en 1700 au grand cabinet de l'hôtel de Condé, à Paris, et en 1710 il reçut 328 livres « pour plusieurs modèles et dessins par lui faits pour Chantilly ». Mais Louis III de Bourbon, fils de Henry-Jules, lui confia un travail bien plus important et qui mérite de nous arrêter un instant.

Tout le monde connaît le superbe monument élevé à la mémoire de Henri II de Bourbon, père du Grand Condé, par le président Perrault, son ancien secrétaire. Ce monument, érigé en 1663 dans l'église de la maison professe des Jésuites de la rue Saint-Antoine, a été placé par M. le duc d'Aumale dans la chapelle du château de Chantilly, où il entoure le cénotaphe qui renferme les cœurs des princes de Condé. Il se compose de quatre statues assises représentant la Prudence, la Religion, la Justice, la Piété, de deux génies dont l'un tient l'écu des Condé et l'autre la plaque qui porte l'inscription commémorative, enfin d'une suite de bas-reliefs où, selon les idées de Pétrarque, l'artiste a représenté les triomphes de la Mort, de la Renommée, du Temps, et de l'Eternité. M. Germain Bapst a retrouvé dans les minutiers des notaires parisiens les contrats qui ont présidé à l'exécution de ce monument. Le 25 avril 1648, le sculpteur Jacques Sarazin s'engage à modeler en terre les différentes figures, les statues, les bas-reliefs, et les panneaux de la porte, moyennant la somme de 15 000 livres. La Religion doit être représentée par une femme assise tenant sur ses genoux un petit temple et dans sa main gauche un cœur, ayant à droite un enfant debout pleurant, et à ses pieds, à gauche, une cigogne. La Prudence doit avoir l'aspect d'une Minerve s'appuyant d'une main sur son écu, tenant de l'autre une lance, et entourée à droite d'un aigle, à gauche d'un enfant représentant l'amour divin. La Justice tiendra d'une main des balances et de l'autre une épée. La Piété, les bras croisés sur la poitrine, aura près d'elle un pélican et ses petits. Le 26 avril 1648, Henri Perlan, le plus habile fondeur et ciseleur de l'époque, s'engage à couler les statues par le procédé de la fonte à cire perdue, à réparer et à patiner les bronzes, moyennant la somme de 26 000 livres. Les troubles de la Fronde retardèrent l'exécution du travail ; Perrault ne suivit pas le Grand Condé aux Pays-Bas, mais il fut exilé en province, avec défense de paraître dans la capitale. Perlan mourut en 1656 ; il avait déjà fondu les statues, mais n'avait pas achevé la ciselure, et les bas-reliefs n'étaient pas commencés. Par un marché conclu le 18 avril 1659, Perrault confia aux fondeurs Denis Prévost et François Picard le soin d'achever le monument, qui fut

enfin érigé dans l'église des Jésuites en 1663 et placé dans une chapelle dont le père du Grand Condé avait de son vivant fait les frais.

D'après une tradition qui ne peut être contrôlée, le cœur de Henri de Bourbon était



Jérôme Derbais TURENNE (marbre)

enfermé dans le petit temple que la Religion tient sur ses genoux. Est-ce là aussi que fut placé le cœur du Grand Condé? Henry-Jules ayant à son tour légué son cœur aux Jésuites, son fils Louis III, duc de Bourbon, qui avait la même intention et voulait établir cette tradition dans sa maison, reconnut la nécessité d'un monument

destiné à recevoir les cœurs des princes de Condé [1]. C'était en 1709; le sculpteur le plus célèbre était alors Corneille Van Clève; c'est à lui que s'adressa Louis III de Bourbon. Mr Fontana, notaire à Paris, dont le minutier contient de nombreux documents relatifs à la maison de Condé, m'a gracieusement autorisé à prendre copie du « Devis des ouvrages de bronze doré et de marbre que S. A. S. Mgr le Duc veut faire construire dans l'église de Saint-Louis des Jésuites pour placer et mettre en dépôt les cœurs des sérénissimes princes de Condé, suivant les dessins de M. de Cotte, intendant des bâtiments et premier architecte du Roi ». L'emplacement choisi fut l'arceau en forme de voûte par lequel on passait de la chapelle de Condé dans celle où se trouvait le monument de Louis XIII, œuvre aussi de Jacques Sarazin.



LEGRAND. — L'AIR (pierre).

Il serait fastidieux de mentionner les importants ouvrages de marbre que comporte le devis, et nous arrivons au morceau capital, « l'ouvrage de bronze doré à feu. — Sera fait une figure isolée de bronze doré d'or à feu, représentant la Victoire, d'environ cinq pieds et demi de proportion. Elle paraîtra se soutenir de ses ailes en l'air, et sera richement vêtue, ayant en sa main droite un cœur, et en sa gauche une palme, et sera couronnée de lauriers. Au-dessus et derrière sera fait un cartel dans lequel seront les armes de LL. AA. SS.. Sur ledit cartouche sera posée l'urne, ornée à ses côtés de palmes et de lauriers, le tout doré d'or à feu. Plus sera fait les deux consoles de bronze aussi doré d'or à feu, ornées de têtes de chérubins, bas-relief et ronde-bosse, et de festons de lauriers qui prendront de chaque côté du cartel et viendront s'attacher au rouleau des consoles. Plus sera fait à chaque côté de l'arcade entre les pilastres des bordures de bronze ovales de quatre pouces de profil, ornées d'architecture et

[1] Les corps des princes et princesses de la maison de Condé étaient inhumés à Valery en Bourgogne. On admire encore dans l'église de Valery le beau monument élevé à la mémoire de Henri II de Bourbon-Condé par les soins de sa veuve, Charlotte-Marguerite de Montmorency, et dont l'auteur est Gilles Guérin.

ornemens, lesquelles seront dorées d'or moulu. Les champs desdits ovales seront remplis de marbre noir pour recevoir les inscriptions en lettres d'or, et sera fait des doubles inscriptions au dit ovale. Au-dessous desdits ovales seront faits des ornemens de bas-relief de bronze doré. Au-dessus des ovales seront à chacun une tête de mort avec ailes, et des festons de cyprès mêlés de lauriers. Plus sera fait dans le losange du cintre de l'arcade en rond des roses de bronze, et aux deux côtés aussi des roses de bronze dorées d'or à feu. — Tous lesquels ouvrages de marbre et bronze et maçonnerie seront bien et dûment faits et parfaits suivant les dessins, dont



Legrand. — Lion (pierre).

le s^r Van Clève, sculpteur du Roi, sera chargé de l'exécution de cet ouvrage, et fournira tous les marbres, bronze, dorures, fera tous les modèles nécessaires tant en terre, cire et plâtre, comme aussi toutes les façons desdits ouvrages, les creux, noyaux, potées, fera fondre et réparer tous les dits bronzes très proprement, sera chargé de l'or à feu et moulu, fournira toutes les armatures de fer et tout ce qui conviendra pour rendre les dits ouvrages faits et parfaits, sera chargé aussi des échafaudages et voitures, fera faire les renfoncements dans les murs pour mettre les cœurs des sérénissimes princes, fournira les fers nécessaires pour soutenir la figure en l'air, et généralement tout ce qui conviendra pour rendre les dits ouvrages dans leur entière perfection, moyennant le prix et somme de 36.000 livres ».

Le marché fut signé le 10 septembre 1709 ; de Cotte était chargé de surveiller le travail, lequel devait être achevé à la fin de 1710. Il n'y eut qu'un léger retard, et le dernier paiement fut effectué le 27 mai 1711 : il y avait déjà plus d'un an que Louis III de Bourbon était mort. Ajoutons que si l'œuvre de Sarazin put être sauvée en 1793 par Lenoir, qui la conserva dans le musée des Petits-Augustins, il n'en fut pas de même de celle de Van Clève, qui fut sans doute fondue sous le Directoire et servit à faire du matériel de guerre.

Les comptes postérieurs à 1700 nous donnent les noms de plusieurs architectes. Le 24 septembre 1703, le prince de Condé accorde une gratification de 1325 livres à Pierre Bullet. Bullet mourut en 1716, membre de l'Académie ; on lui doit la porte Saint-Martin, le maître-autel de l'église de la Sorbonne, et plusieurs hôtels de Paris. De 1705 à 1707, nous voyons l'architecte Lassurance vérifier de nombreux mémoires de travaux exécutés dans les hôtels de Condé de Paris et de Versailles. Un troisième architecte, Jean Dorbay, dirige aussi des travaux à l'hôtel de Condé, à Paris, en 1707 et 1708; il était qualifié « architecte et entrepreneur des bâtiments du Roi » ; son frère François, aussi architecte, élève de Louis Levau et mort en 1697, est plus connu que lui. Jean Dorbay fut employé à Chantilly, comme le prouve la mention suivante extraite du compte de 1711 : « Au s^r Dorbay, architecte, la somme de 1000 livres pour le temps par lui employé aux ouvrages qu'il a fait faire par ordre de feu S. A. S. Mgr le Prince tant à Chantilly qu'ailleurs, les dessins et plans par lui faits et levés et qu'il a donnés à feu sa dite Altesse, et pour toutes ses prétentions généralement quelconques ».

Enfin il n'est pas sans intérêt de citer les principaux ébénistes qui travaillèrent pour Henry-Jules de Bourbon-Condé. 21 février 1690, « à François Guillemart, ébéniste, la somme de 267 livres pour trois pieds de table de sculpture, deux tables de marqueterie de figuier d'Inde et d'ébène verte, qu'il a fournis pour Chantilly » ; cette seule citation suffit ; mais le nom de Guillemart reparaît souvent dans les comptes. — 7 août 1688, « au s^r Boulle, ébéniste, la somme de 1260 livres pour deux coffres de toilette de marqueterie qu'il a faits pour le service de S. A. S. Mlle de Bourbon à l'occasion de son mariage avec Mgr le prince de Conti ». 25 septembre 1707, « au s^r Boulle, ébéniste, la somme de 1400 livres pour une boîte de marqueterie qu'il a faite pour la pendule de la chambre jaune de S. A. S. à l'hôtel de Condé à Paris ». 5 août 1708, « au s^r Raby, horloger, la somme de 600 livres, prix fait avec lui pour la pendule à secondes sonnant les quarts et à répétition, qu'il a faite pour la boîte à pendule de marqueterie qui est dans la chambre jaune de l'appartement de S. A. S. à l'hôtel de Condé ».

Henry-Jules mourut le 1er avril 1709 ; son oraison funèbre fut prononcée à Notre-Dame le 7 août suivant par le P. Gaillard, jésuite. La dépense faite pour « le mausolée, service et pompe funèbre » s'éleva à la somme de 42.374 livres. Dans l'état de répartition, je relève les noms suivants : Pavillon et Nocq, menuisiers, 7072 livres ; Hertier, menuisier, 2265 ; Du Tour, peintre, 252 ; Pavillon, peintre, 7351 ; Sébastien Slodtz, sculpteur, 2072 ; Mazelle, doreur, 759 ; Deniesport, imprimeur en taille-douce, 17 ; Simart, imprimeur, 327 ; Berain, dessinateur, 333. Il fut en outre alloué à Berain une somme de 2000 livres « pour ses dessins, peines, soins et déboursés à l'occasion du service fait à Notre-Dame ». Le *Mercure galant* de septembre 1709 donna une minutieuse description de la cérémonie ; nous en détacherons le passage relatif aux travaux d'art, puisque les noms des artistes nous ont été conservés : « Le service n'a point été fait dans le chœur, suivant l'usage ordinaire, à cause qu'il est occupé depuis longtemps par les ouvriers pour le maître-autel que le roi y fait faire. Ainsi on avait été obligé de se servir de la nef... Cet espace contenait presque depuis la porte du chœur jusqu'au grand portail de l'église, ce qui donna un vaste champ à M. Berain,



Jacques SARAZIN. LA RELIGION (bronze)
(chapelle du château de Chantilly).

dessinateur ordinaire du cabinet du roi, d'exercer son génie aussi heureusement qu'il a toujours fait en pareilles occasions... L'architecture dont ce nouveau chœur était décoré était d'ordre ionique, et il représentait un lieu destiné pour servir de monument à tous ceux qui sont descendus, depuis saint Louis, de la maison de

Condé. Ils étaient représentés au naturel dans des médailles autour desquelles on lisait leurs noms. Ces médailles, au nombre de quatorze, étaient élevées au-dessus des archiboles ou arcades, et portées par des renommées, le tout peint et rehaussé d'or. Les arcades étaient ornées de balustres de marbre et de bronze, qui formaient quatorze tribunes... Les trumeaux qui séparaient les tribunes étaient ornés de grands pilastres de marbre accouplés. Les bases et chapiteaux étaient de bronze, ornés de têtes de morts... L'autel était aussi d'ordre ionique ; il était magnifique, et paraissait tout de marbre et de bronze... Le mausolée était d'une architecture ionique, pareille à celle du tour, et composé de colonnes ornées de chapiteaux et de bases de bronze ; il était posé sur une estrade de cinq pieds de haut, ornée de piédestaux d'un très beau plan... On voyait sur chacun des angles de l'estrade une statue de marbre blanc. Ces figures étaient assises et représentaient la *Religion*, la *Fidélité*, la *Vigilance* et la *Valeur*... Il y avait au milieu de cette estrade un tombeau de marbre noir avec des consoles de bronze, portées par huit têtes de morts de bronze doré, posées sur un socle de marbre... Les milieux de chaque portique étaient ornés de grands cartouches de bronze où étaient les armes du prince défunt, entourées de palmes. Tous les piédestaux de l'estrade étaient ornés de bas-reliefs d'or, sur un fond de marbre noir... ». Le prince qui avait tenu à rendre un si bel hommage à la mémoire de son père lui survécut moins d'une année ; Louis III de Bourbon mourut le 4 mars 1710. Son fils aîné, Louis-Henri, qui avait porté jusqu'alors le titre de duc d'Anguien, prit le nom de duc de Bourbon ; c'est le futur ministre de Louis XV.

(*A suivre.*) Gustave Macon.



LES RÉCENTES ACQUISITIONS
DU MUSÉE DU LOUVRE[1]

DÉPARTEMENT DE LA PEINTURE

1897-1901

ÉCOLES ALLEMANDE, FLAMANDE ET HOLLANDAISE

En même temps que, par voie d'échange, le musée de Versailles cédait au Louvre deux intéressantes petites peintures françaises du XVIe siècle, dont nous signalerons ci-après l'importance, il abandonnait aussi deux portraits de la primitive école flamande.

Ces délicats panneaux feraient le régal d'un amateur. L'un d'eux, le portrait de Charles-Quint jeune mérite d'être rapproché des figurations analogues que l'on trouve en diverses galeries de l'Europe, où elles sont attribuées généralement à Van Orley. L'empereur, imberbe, tourné vers la droite, porte une toque noire, ornée d'une agrafe entourée de perles, dans laquelle se trouve un double C couronné; au cou le collier de la Toison d'or (ancien n° 3031 du musée de Versailles). Le personnage du second portrait, Philippe le Beau, porte aussi une toque et la Toison d'or. L'exécution de cette seconde peinture, plus fondue, est d'une saveur moins nettement flamande et peut-être son auteur pourrait-il bien se ranger au nombre de certains de ces maîtres mi-français, mi-flamands de cette époque, encore mal connus : on sait combien, en une matière si délicate, il est dangereux de risquer une attribution Les renseignements manquent sur l'origine de ces deux tableaux; ils proviennent des anciennes collections (inventaire de Charles X : n°s 323 et 324).

Autrement précieuse que les deux œuvres précédentes, *La chute des damnés* est déjà bien connue des lecteurs de la *Revue*[2]. Rappelons seulement que cette belle peinture a été donnée au Louvre par M. le duc et Mme la duchesse de la Trémoïlle (mars 1898), en même temps qu'ils offraient au musée de Versailles une *Sainte*

[1] Deuxième article. Voir la *Revue* du 10 avril 1900, t. VII, p. 297.

[2] Voir la *Revue* du 10 août 1898, t. IV, p. 135.
Dans une étude parue depuis dans la *Chronique des Arts* (15 et 22 avril 1899), M. Camille Benoît reprenant les mêmes arguments, conclut aussi à l'origine commune des panneaux du Louvre et de Lille.

Famille du Poussin. Selon M. Jean Guiffrey, dont nous partageons entièrement l'opinion, le panneau du Louvre aurait formé l'un des volets d'un retable, et aurait eu pour pendant un tableau du musée de Lille, catalogué sous le titre : *La fontaine*



Portrait de Charles-Quint enfant
(école flamande primitive).

mystique. Le panneau central, que nous ne connaissons pas, et qui est probablement perdu, devait représenter un *Jugement dernier*.

En juin 1900, un achat, effectué dans des conditions fort modestes, a fait entrer dans nos collections deux petits panneaux des primitives écoles du Nord, intéressants surtout pour l'étude.

L'un représentant une *Scène mythologique*, au sujet assez incompréhensible, est un ouvrage de Cranach ; on distingue malaisément à quelle légende peuvent bien se

rapporter cette action mouvementée et ces diverses nudités qui animent un paysage; aussi, jusqu'à présent, a-t-il été impossible de donner un titre précis à cette délicate peinture, bien typique par contre du vieux maître allemand, et d'une manière dont on



PORTRAIT DE PHILIPPE LE BEAU
(école flamande primitive).

a pu voir maints autres spécimens, il y a deux ans, à l'exposition Cranach de Dresde[1]. Il faut louer ici, comme dans tous les bons morceaux du maître, le dessin spirituellement expressif, bien que maniéré, des figures et la qualité du paysage, finement traité.

[1] Nous avons rendu compte ici même de cette exposition et signalé divers sujets du même genre. Voir la *Revue* du 10 septembre 1899, t. VI, p. 237

L'autre panneau appartient à la primitive école hollandaise, si longtemps confondue avec la flamande et dont les productions bien typiques sont rares. Ici, le sujet, bien reconnaissable cette fois, de *Loth et ses filles,* est traduit avec un emploi curieux de costumes contemporains et derrière la scène s'étale en un fond de port de mer



Lucas Cranach. — La Jalousie.

très détaillé, animé de petits vaisseaux minutieusement indiqués, la ville de Sodome, sur laquelle éclate la foudre Cette délicate peinture, dont l'auteur nous reste inconnu, est d'un dessin très voulu et d'une couleur franche, un peu assombrie (les deux tableaux acquis ensemble de M. Cooper pour 2.000 francs, juin 1900).

Le Louvre, qui possède une si importante série de peintures de Van der Meulen, ce flamand francisé du xviie siècle, et aussi la si curieuse *Bataille d'Arbelles* de Brueghel de Velours, s'est enrichi récemment du *Sac d'un village,* ouvrage typique de

Sébastiaen Vrancx, dont il porte le monogramme. Ce tableau a été acquis dans une petite vente de tableaux anciens (*provenant de la collection de M. H. W...*) composée principalement d'ouvrages flamands et hollandais et faite à Paris, à l'hôtel Drouot, salle 1, le 30 avril 1900 (par Mᵉ Chevallier et M. Feral).



Loth et ses Filles (école hollandaise primitive).

Reproduite dans le catalogue illustré de cette vente, cette peinture, qui portait le n° 53, était ainsi décrite : « De toutes parts des victimes sont étendues à terre. Des cavaliers et des combattants à pied poursuivent les derniers survivants. Une tour s'élève sur le fond devant une église incendiée » (adjugé pour 1.995 fr.).

Sébastiaen Francke ou Vrancx, artiste flamand du début du xviiᵉ siècle, élève comme

Rubens, d'Adam Van Noort, peintre habile, savant et bon coloriste, s'adonna surtout aux sujets de bataille, aux escarmouches de cavalerie et autres scènes du même genre, il peignit aussi des sujets religieux qu'il interprétait en paysanneries dans l'esprit du vieux Brueghel. Quelques jours après l'achat par le Louvre du *Sac d'un*



V. Boucquet. — Officier espagnol
collection de M. Richtenberger.

village, passait en vente à Paris, une autre composition curieuse de ce même Vrancx, *Le Marché aux chevaux*, paysage flamand curieusement traité avec nombre de personnages et où se retrouvait encore au premier plan, un cavalier monté sur un cheval blanc cabré, comme dans le tableau du Louvre. (Vente de tableaux provenant de la collection de M. X..., faite à l'Hôtel, salle 6, par Me Chevallier et MM. Feral, le 29 juin 1900. — N° 49 du cat.; pl.)

Encore un autre petit maître flamand bien peu connu lui aussi, ce Cossiers dont



V. Boucquet. — Porte-Étendard

une *Réunion de fumeurs*, trois têtes grimaçantes dans un même cadre, a été offerte en don par M[lles] Cottini à notre Musée. (Mars 1899.)

Plus que par sa facture, dure et lourde, le tableau intéressera pour sa signature et sa date bien lisibles, et aidera ainsi à tirer quelque peu de l'oubli ce Jan Cossiers (ce nom s'écrit différemment), fils du peintre *a tempera*, moins connu encore, Antoine Cossiers (+ 1647). Notre artiste, né à Anvers en 1600, élève de Corneille de Vos, entra dans la gilde de Saint-Luc en 1628, et mourut en 1671. Ses biographes ajoutent qu'il a produit beaucoup et que ses tableaux se trouvent dans les églises des Flandres ; son dessin serait correct, son coloris vigoureux quoiqu'un peu brun ; la dernière observation se trouve justifiée par la tonalité du tableau du Louvre. Le musée de Bruxelles possède un *Déluge* de ce Cossiers.

D'un autre maître, plus ignoré encore, de l'école flamande du XVII[e] siècle, une page importante a pris place dans notre musée. C'est le portrait en pied et de grandeur naturelle du *Porte-étendard* d'une compagnie d'archers. Tenant sur son épaule un drapeau bariolé, le personnage est richement vêtu. Sur sa cuirasse que traverse une écharpe rouge frangée d'or, s'étale un grand col de dentelle ; un justaucorps de cuir jaune recouvre son vêtement brun. Les manches de la chemise sont finement plissées ; des gants chamois couvrent les mains. Sur une balustrade est posé le chapeau orné de grandes plumes blanches et rouges. Enfin le visage encadré de longs cheveux noirs, présente un beau caractère. Cette peinture, franchement exécutée, et d'une belle couleur, est signée, en toutes lettres, en bas et à droite, *Victor Boucquet, Furnes, 1664*. Le nom de ce peintre est si peu répandu, qu'en l'absence de cette signature, on eût été plutôt tenté de chercher l'auteur de cette belle toile parmi les portraitistes hollandais de l'entourage de Franz Hals, tant ces qualités de construction solide, de franche coloration par de beaux *à plat* d'un ton soutenu, sont bien hollandaises. Aussi cette nouvelle acquisition du Louvre, en dehors de l'intérêt propre du tableau, aura-t-elle l'avantage de nous permettre à l'occasion de restituer à ce Boucquet, dont nous possédons ainsi une œuvre importante et bien authentique, d'autres portraits, qui certainement doivent se trouver avec de fausses attributions dans des collections publiques ou privées.

Certainement en Belgique, où l'on ne connaît guère de Boucquet jusqu'à présent que quelques tableaux religieux, on rencontrerait sans doute, sous d'autres noms, des portraits de cet artiste. Dès maintenant, nous pouvons rapprocher du *Porte-étendard* du Louvre, un portrait d'homme, appartenant à M. Richtenberger, de Paris. La gracieuse obligeance du propriétaire de ce tableau, à qui nous devons la reproduction ci-jointe, permettra aux lecteurs de la *Revue* de faire la comparaison eux-mêmes. La facture est identique, et la parenté des deux œuvres évidente. Le portrait appartenant à M. Richtenberger, proviendrait d'une collection de Furnes[1], patrie du peintre ; celui du Louvre donné généreusement à notre musée par M[me] la comtesse de Comminges-Guitaut, avait été acheté à Madrid.

[1] Vendue à l'Hôtel Drouot le 4 juin 1891. Le portrait était sous le nom de Boucquet (n° 6 du cat.). — Un autre portrait attribué à Boucquet figurait à la seconde vente San Donato, 1880. (Cat. n° 775.) Nous n'avons pas vu ce portrait. Mais en revanche un beau portrait d'homme dans la collection de M. J. Lenglart à Lille, et non déterminé jusqu'à présent, nous paraît pouvoir être attribué à Boucquet ; la facture et les colorations sont analogues ; la signature manque, mais un large paraphe entoure la date, comme dans le tableau du Louvre.

De Boucquet, on sait peu de choses. Né à Furnes en 1619, fils du peintre peu connu Marcus Boucquet, il aurait, selon Descamps, visité l'Italie, et peintre d'histoire se serait fait aussi une réputation comme peintre de portraits. On connaît de sa main quelques ouvrages, d'une renommée maintenant justifiée, dans diverses églises des Flandres, passant pour bien composés et d'une belle couleur; à Nieuport, deux tableaux d'autel, le plus réputé une *Mort de saint François*, et dans l'hôtel de ville de cette localité une grande peinture considérée comme l'œuvre capitale du maître, le *Jugement de Cambyse;* à Ostende encore, une *Descente de croix* de notre peintre orne le maître-autel. Boucquet mourut à Furnes en 1677.

De ces charmants petits maîtres hollandais trop délaissés maintenant, et dont on peut avoir souvent à l'heure actuelle d'excellents morceaux pour des prix dérisoires eu égard à ce que se vendent les plus insignifiants dessins français du XVIIIe siècle et même les moindres pochades des impressionnistes, plusieurs petites pièces intéressantes viennent d'augmenter la série, déjà si riche, que possède notre musée.

L'un de ces tableautins est d'un maître assez rare, Aert Aertsen, intéressant cependant. Cette peinture représente des *Poissonniers* sur une grève, avec un petit paysage maritime derrière les personnages. La touche est assez spirituelle, la couleur soutenue. L'auteur, Aert Aertsen, un des premiers en date dans l'école réaliste hollandaise, appartient à une famille de peintres dont l'un est bien connu, non le père de notre artiste, Aert Pietersen, — dont on ne cite guère que les deux grands tableaux de corporation du Rijksmuseum d'Amsterdam, — mais son grand-père, Pieter Aertsen, le véritable précurseur de l'art éminemment national de la peinture de genre en Hollande. Quant à notre Aert Aertsen, né à Amsterdam, vers 1586, mort à une date indéterminée, mais antérieure au mois d'octobre 1636, surnommé Cabel à cause de la maison qu'il habitait dans le Prinsengracht, il est, nous l'avons dit, assez rare à rencontrer : le musée d'Amsterdam possède de lui deux tableaux; le musée Boymans à Rotterdam un seul ; enfin, selon le Dr Brédius, il faudrait encore lui restituer un tableau du musée d'Anvers, jusqu'ici sans attribution (n° 613). Il était donc intéressant que le Louvre possédât un spécimen de ce maître. Celui-ci porte un monogramme ressemblant assez à celui d'Avercamp, ce qui a fait souvent attribuer à ce dernier les œuvres d'Aert Aertsen (ce tableau a été acquis avec le suivant, en 1899, pour la somme totale de 3.500 francs).

D'un autre peintre hollandais, bien connu, celui-là, Salomon Ruysdael, notre musée ne possédait rien. Ce maître eut deux manières. Le tableau acquis par le Louvre appartient à la première, alors que l'artiste se rapproche très étroitement de Van Goyen. De petits personnages, dans un bac, traversent une rivière à l'eau calme et transparente ; au loin la rive très finement détaillée. Sur le côté du bateau se lisent la signature et la date.

Les œuvres de cette première manière de Salomon Ruysdael, sans être rares, sont moins fréquentes à rencontrer que celles qu'il exécuta postérieurement sous l'influence de Jacob Ruysdael. Il est à souhaiter que le Louvre puisse, quelque jour, acquérir un bon spécimen de cette autre manière, dite la *manière verte*, du maître.

Un *Paysage*, de sujet assez analogue, un bord de rivière, traité aussi dans cette

manière de camaïeu brun et gris qu'adoptèrent tant d'artistes hollandais après Van Goyen, a été donné au Louvre, en 1899, par M. Kleimberger, qui l'attribuait à Pieter de Bloot. En l'absence d'une signature ou d'une autre preuve d'identité certaine, comme c'est ici le cas, on ne peut souscrire sans réserves à cette opinion, tant Pieter de Bloot nous est encore mal connu, et pour cause. On rencontre dans les musées les œuvres les plus différentes, même les plus contradictoires, mises sous son nom, et celles signées de lui et indiscutables sont de qualité et même de manière si diverses, qu'elles ne permettent guère d'en identifier d'autres avec grande certitude.



ALBERT ALBIS... — POISSONNIERS

P. de Bloot est encore au nombre de ces maîtres dont l'étude est à faire à peu près entièrement, car ce que l'on sait de lui se résume à peu de chose ; il a vécu de 1600 à 1652 et ses productions certaines sont des plus rares ; au Rijksmuseum d'Amsterdam, il figure avec *Le comptoir de l'Avocat*, signé et daté 1638, tableau satirique, d'une exécution plutôt médiocre ; son *Intérieur rustique* de Cassel (collection Habich) daté de 1641 est meilleur, et son *Divertissement champêtre* de Budapest (1639) excellent. Cet ensemble de renseignements, comme on le voit, est tout à fait insuffisant pour permettre de lui attribuer avec certitude le paysage du Louvre, ce qui n'empêche pas, d'ailleurs, cette peinture d'être délicate et fine.

Même indécision sur le peintre hollandais du début du XVIIe siècle, auteur du *Portrait d'homme* offert récemment par M. Rebouleau.

Il y a de la sécheresse coupante et de la distinction de Th. de Keyser, aussi des

tonalités rougeâtres d'Elias, dans cette tête d'homme élégant à la moustache et à la barbiche fines et soignées, la figure émergeant d'une large collerette, que l'on n'eût pas manqué, il y a peu d'années encore, d'attribuer à Miereveld, comme on fit longtemps de tous ces portraits hollandais du début du XVIIe siècle, dont les auteurs furent bien nombreux au contraire et sont loin de nous être suffisamment connus, de se distinguer nettement les uns des autres.

On sait quelle place les peintres de nature morte tiennent dans l'art hollandais, et combien ils ont réussi dans des sujets d'apparence aussi modeste, à mettre d'élégance, de distinction, en même temps d'harmonie et de perfection technique. Le



S. Ruysdael. — Le Bac.

Louvre, qui possédait déjà des ouvrages de Heda, de Heem, de van Aelst, de Kalf, etc., n'avait rien jusqu'alors de A. van Beyeren, le peintre des poissons et des argenteries. Un bien beau maître dans sa note spéciale, ce Van Beyeren, que certains admirateurs enthousiastes dénomment emphatiquement le « Raphaël des poissons » ; nul ne sut mieux traduire le brillant humide des poissons et des coquillages, l'éclat des argenteries et des verreries et ce, par une facture des plus déconcertantes, un simple frottis, une matière si fluide qu'elle a par endroits des transparences d'aquarelle sur le panneau, et seulement çà et là un léger empâtement qui accentue à merveille le relief et le brillant du modèle

Le tableau acquis par le Louvre, sans être au nombre des chefs-d'œuvre de l'artiste, dont le plus étonnant restera toujours l'admirable *Bouquet de fleurs* du Mauritshuijs à La Haye, suffit cependant pour donner une bonne opinion du talent du peintre, un échantillon typique de sa manière. Sur une table couverte d'une dra-



CONSTABLE. — PAYSAGE

perie, une volaille gît déplumée, pattes en l'air, près d'un citron et d'un mortier de cuivre jaune portant l'inscription *Vanitas vanitatum ;* au mur sont accrochés le cœur et les poumons d'un animal de boucherie. Dessin, couleur et clair-obscur font reconnaître tout de suite l'artiste, autant que le monogramme *A. v. B.*

Ce tableau provient de la célèbre collection Schubart de Munich, vendue du 15 au 20 octobre 1899 ; il est reproduit dans le catalogue illustré de cette vente et décrit sous le nº 47 ; exposé à Munich en 1895 avec une partie de la galerie Schubart (cat. nº 4), il avait été précédemment étudié par M. Hofstede de Groot dans son volumineux ouvrage consacré à cette collection (Cf. S. 10. — *Sammlung Schubart*, etc. Grand in-folio, Munchen, Bruchmann, 1894). Il a été acheté par le Louvre postérieurement à la vente (3.000 francs, août 1900).

C'est une nature morte de Beyeren de ce genre, et où se rencontre le même mortier de cuivre jaune, que Géricault s'avisa de copier un jour, et comme de juste, avec une tout autre facture ; le fait est curieux et mérite d'être rappelé. Clément en décrivant l'ouvrage de Géricault, le croyait fait sur nature, ignorant ce détail ; mais nous avons pu faire la comparaison ; la nature morte du peintre français qui reparut dans la vente Tabourier (en 1898), n'est que la copie fidèle d'un original de Van Beyeren, faisant partie aujourd'hui de la collection privée de l'expert Warneck.

ÉCOLE ANGLAISE

Il nous faut constater avec regret que les trois grands noms de l'école anglaise manquent encore au Louvre : Gainsborough, Reynolds, Turner sont toujours absents de nos galeries. Pour combler cette lacune, de gros sacrifices pécuniaires seront nécessaires, car les bonnes œuvres de ces maîtres deviennent de plus en plus rares et chères. En attendant cette augmentation si désirable de nos collections, il nous faut nous contenter de signaler les pièces, intéressantes d'ailleurs, entrées dans notre musée depuis l'acquisition de l'important double portrait de

Lawrence dont M. Georges Lafenestre, dans une étude spéciale[1], a déjà signalé aux lecteurs de la *Revue* toute l'importance.

De Romney, le peintre des élégances féminines, si recherché à l'heure présente, le Louvre peut nous montrer maintenant un portrait d'homme en pied, peinture peu plaisante d'aspect, peut-être, mais d'une belle exécution, d'une gamme colorée très soutenue, dans une note sévère, curieuse chez ce peintre qui maniait avec l'aisance que l'on sait les blancs, les gris légers, les tons clairs des corsages et des robes. L'attitude du personnage assis, accoudé à une table, l'arrangement et le fond de paysage, font de cette peinture, chaudement enveloppée, une œuvre d'une saveur bien anglaise et typique (*Portrait de Sir G. Stanley*, acquis de M. Colnaghi de Londres, 8.000 francs. Juillet 1897).

L'année suivante, un *Portrait de Lamartine*, œuvre du peintre Philippe-H. Wyndham (1820-1868), a été offert au Louvre par M. Sedelmeyer. C'est une peinture un peu assagie, où l'on retrouve encore certaines chaudes colorations, certaines qualités de métier, qui sont des traces de la manière de l'ancienne école anglaise. Mais la facture plus lisse et plus froide rapproche autant l'artiste de nos corrects portraitistes français du milieu du XIXe siècle.

L'auteur, estimé en Angleterre comme portraitiste, exposa à l'Académie royale de 1839 à 1868.

Le Louvre qui possédait déjà du peintre écossais Raeburn l'énergique *Portrait d'un vieil invalide de la marine*, d'une si belle coulée de pâte, et provenant de la vente Laurent Richard (1886), vient d'acquérir une seconde page du même maître, mais d'une tout autre manière. C'est le portrait d'une femme de lettres anglaise *Anna Moore*, fort réputée en son temps, et qui nous est montrée ici comme une bonne bourgeoise accoudée à une table, vêtue très simplement et la tête couverte d'un bonnet ; cet ouvrage se recommande par sa simplicité d'expression, l'honnêteté voulue de la traduction ; si l'on y relève aisément des négligences de dessin, trop fréquentes même chez les meilleurs maîtres de l'école anglaise, l'ensemble est cependant d'une bonne tenue et d'une couleur plaisante (acquis au prix de 20.000 francs, 1901).

Il est à remarquer toutefois qu'aucun des deux spécimens de Raeburn que possède maintenant notre musée n'est de la manière la plus fréquente et la plus typique du maître, qui d'ordinaire construit solidement ses visages, même ceux de ses plus jolis modèles, par larges touches carrées.

Enfin ces jours derniers, à la suite d'une exposition importante de peintures anciennes, organisée, au profit d'œuvres charitables, dans la galerie de la rue de la Rochefoucauld, l'expert parisien bien connu, M. Ch. Sedelmeyer, offrait au Louvre un *Paysage* de Constable, d'une note plus légère et plus claire que ceux du même maître que contenait déjà notre collection. La peinture traitée largement, en pochade heureusement enlevée sur nature, est restée fraîche et lumineuse, et Constable s'y montre bien une fois de plus, ce qu'il fut réellement, le précurseur génial et vraiment déconcertant pour son époque, de toute notre grande école de paysage du XIXe siècle.

(*A suivre*.) Marcel NICOLLE.

[1] Voir la *Revue* du 10 juillet 1897, t. I, p. 301. Rappelons que ce *Portrait de M. J. John Julius Angerstein et de sa femme*, peint en 1792, fut acquis en mars 1896, pour la somme de 75.000 francs.



Romney. — Portrait de sir John Stanley

NOTES ET DOCUMENTS

LES TAPISSERIES FLAMANDES

MARQUES ET MONOGRAMMES



'ANNÉE en année, le public artiste saisit davantage l'intérêt de cette branche de la peinture, longtemps si dédaignée. Les Américains, toujours avisés, même lorsqu'il s'agit d'études rétrospectives, n'hésitent plus à payer une belle tapisserie le même prix qu'un tableau de maître.

La première tâche qui incombe aujourd'hui aux historiens de la tapisserie, bien plus, aux historiens de la peinture, est de dresser l'inventaire de toutes ces richesses. Pour procéder avec méthode, ils devront énumérer, à la suite de chaque composition originale, les copies qui en ont été faites [1].

Les marques et monogrammes tissés sur les tapisseries nous réservent, d'autre part, une ample provision d'énigmes faites pour exercer la sagacité. J'ai dressé ailleurs une liste, relativement étendue, de ces signatures plus ou moins cryptographiques [2].

Aujourd'hui, je viens soumettre aux amateurs quelques marques ou monogrammes provenant principalement du palais royal de Madrid, où M. le comte de Valencia de don Juan a eu l'extrême obligeance de les relever à mon intention. Alors même que ces documents ne nous feraient pas connaître l'atelier auquel appartiennent les tapisseries correspondantes, les fac-similés que je publie auront l'avantage de faciliter les rapprochements. J compléterai ma liste à l'aide de marques et monogram-

[1] Un travail de cette nature a été entrepris par M. Gerspach pour la manufacture des Gobelins : *Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins de 1622 à 1892*. Paris, 1893.

[2] *La Tapisserie*. Paris, Quantin.

mes empruntés au catalogue du musée de tapisseries de Florence [1] et au catalogue de l'exposition de tapisseries de Boston [2].

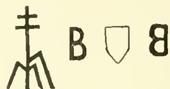
On ignorait jusqu'ici le nom du tapissier qui avait tissé les *Fructus Belli*, ce chef-d'œuvre de Jules Romain, dont notre Garde-Meuble national possède une si riche série [3]. Une lettre publiée par Umberto Rossi [4] comble cette lacune. Le 31 août 1547, « Jehan Baudonyn, tapissier à Bruxelles en Brabant », écrit à don Fernand Gonzague, gouverneur du duché de Milan, pour le supplier d'élever à trois ducats d'or par aune sa rémunération pour l'*Histoire du Fructus Belli*, à laquelle il travaille à ce moment. Ce nom de Jean Beaudoin, jusqu'ici inconnu, est à ajouter à la liste si consciencieuse dressée par M. Wauters dans ses *Tapisseries bruxelloises* (Bruxelles, 1878).

Je terminerai mon essai par quelques notes sur les importations de tapisseries flamandes en Italie.

Dès 1434, Pol di Miliano fait exécuter à Bruges vingt-deux « bancali », avec les armes et la devise du marquis Nicolas III de Ferrare [5].

En 1500, Anton Maria della Mirandola laisse à sa fille Geneviève une « spalliera fatta maravigliosamente a similitudine di quelle da lui fatte venire da Fiandra per mezzo di certi mercanti Bolognesi detti quelli da Laiano [6] ».

MARQUES ET MONOGRAMMES



L'*Apocalypse de Charles Quint* ; d'autres pièces portent le monogramme de W. Pannemaker. Palais de Madrid. Fabrication de Bruxelles, XVIe siècle.



Histoire d'Alexandre le Grand; XVIe siècle, Palais de Madrid.

I. V. L. avec la marque de Bruxelles. *Cléopâtre et Antoine*. Tapisserie de la première moitié du XVIIe siècle. Musée de Florence, no 59. Marque de Jean Van Leefdael (?).



Sujet inconnu. Bruxelles, XVIe siècle. Musée de Florence, no 71. A rapprocher du

[1] Rigoni, *R. R. Gallerie e musei di Firenze, Catalogo della R. Galleria degli Arazzi*. Florence, 1884.

[2] Macomber, *Catalogue of an Exhibition of Tapestries*. Boston, 1893.

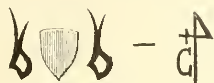
[3] Voy. l'*Histoire générale de la Tapisserie*, éditée par la maison Dalloz : *Histoire de la Tapisserie en Italie*, p. 33.

[4] *Archivio storico dell'Arte*, 1889, p. 252-253.

[5] Venturi, *I Primordi del Rinascimento Ferrara*, p. 40.

[6] *Giornale storico degli Archivi toscani*, 1857, t. I, p. 98.

n° 31 du catalogue que j'ai dressé dans mon volume intitulé *La Tapisserie*.



Même suite, n° 73.



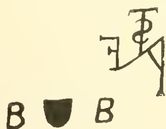
Fêtes d'Henri II et de Catherine de Médicis. Bruxelles, XVIe siècle. Musée de Florence, n° 74. A rapprocher de mes nos 73 et 138 (d'après M. Wauters, ce serait la marque de Guillaume de Pannemaker).



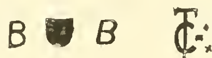
La Création de la femme. Tapisserie flamande du XVIe siècle. Musée des tapisseries de Florence, n° 53.



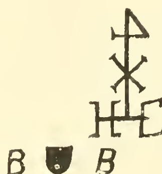
Histoire de Cesar. Bruxelles, XVIe siècle. Musée de Florence, n° 88.



Histoire d'Alexandre le Grand. Bruxelles, XVIe siècle. Exposition de Boston, 1893, n° 28. C'est le même monogramme, mais en sens inverse, que celui que j'ai publié sous le n° 11.



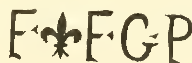
Histoire de Sophonisbe. Bruxelles, XVIe siècle. Exposition de Boston, n° 31.



Ulysse et Polypheme. Bruxelles. XVIe siècle. Exposition de Boston, n° 32 (E. H. I. X). Se rapproche de mes marques nos 43 et 124.



Grotesques, composés d'animaux, de fruits, de festons. Exécutés à Florence entre 1549 et 1553. Musée de tapisseries de Florence, n° 14. Marque de Nicolas Karcher.



Histoire de Phaéton. Exécutée à Florence entre 1587 et 1621. Musée de tapisseries de Florence, n° 49. Marque de Guasparri di Bartolommeo Papini.



Histoire de la Création de l'homme, xvi[e] siècle. Palais de Madrid.



Verdures du xvii[e] siècle. Palais de Madrid.

Guido. e. qs[t]
f V. D. Goten
f.[t]

Copie en tapisserie d'un tableau peint par Guido Reni, tissée à la manufacture de Madrid au xviii[e] siècle, avec la marque du directeur F. van der Goten. Palais de Madrid.



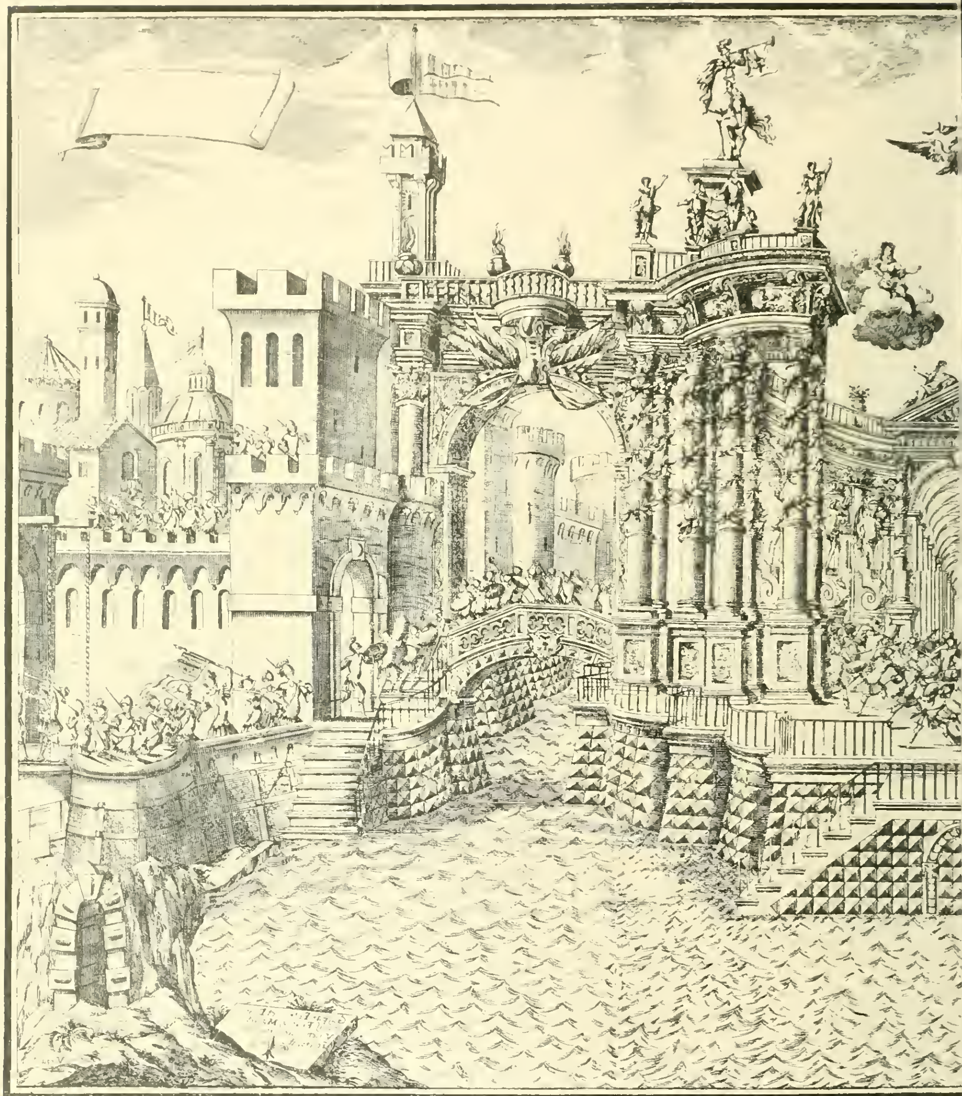
Navette de tisseur, sur la copie faite à Madrid, au xviii[e] siècle, de la *Conquête de Tunis par Charles-Quint*. Palais de Madrid.

P. H. Tapisserie des Croy, à l'Université de Greifswald (1534).

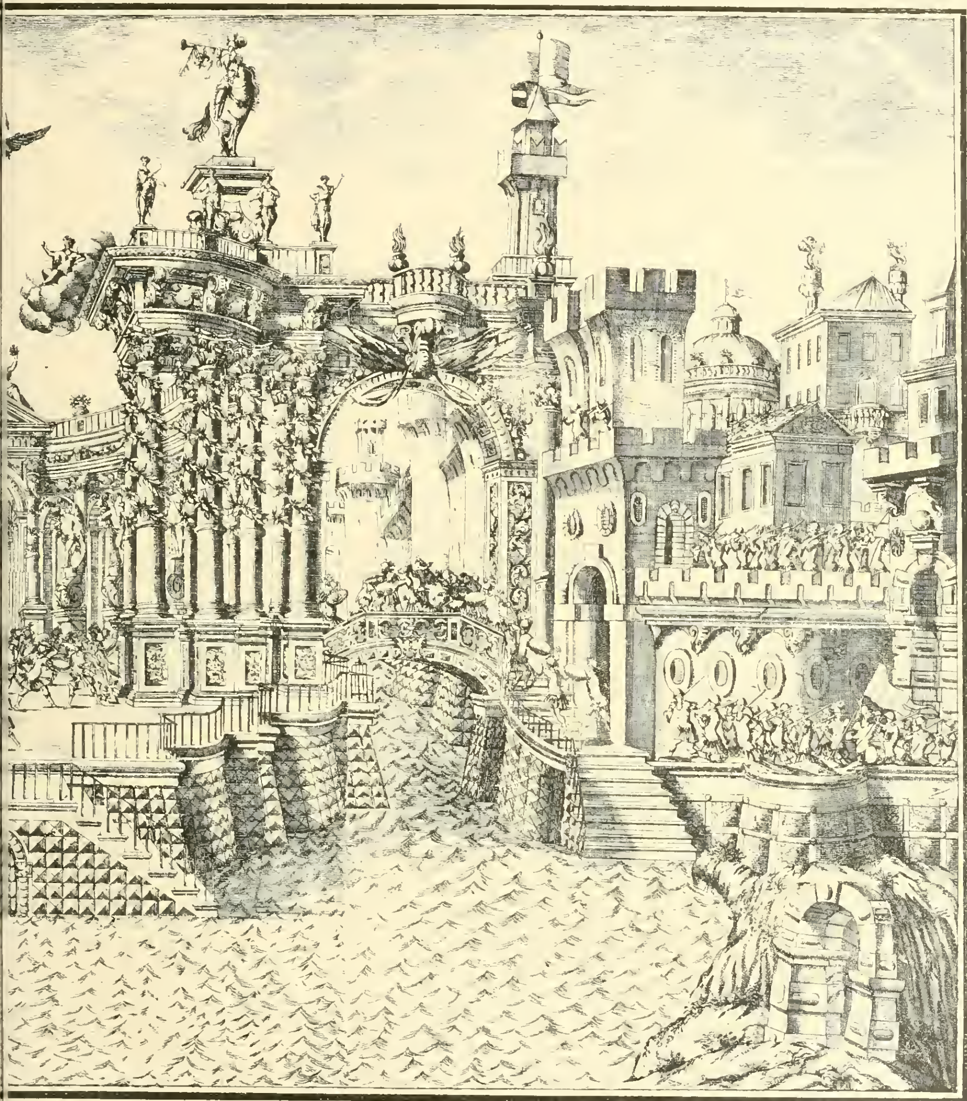
S. B. Marque du tapissier Sager Bomback, qui travaillait à Leipzig, en 1545-1557.

H. D. (Les deux lettres sont séparées par un écusson d'argent que traverse un pal de sable.) Cette marque se trouve sur une des pièces de l'*Histoire de Diane*, tissée, vers 1610, par François Spierinck. Collection du général Bézard, à Toulouse. Voy. l'*Œuvre d'art* du 1[er] juillet 1898.

Eugène Müntz.



La Gloria d'Amore



. Sabadini Parme, 1690 .

LIBRETTI D'OPÉRAS



Il ne s'agit ici que de livrets d'opéras et d'oratorios italiens du XVIIe siècle. Le conservatoire royal de Bruxelles en possède une collection considérable que vient de cataloguer M. Alfred Wotquenne, secrétaire-préfet des études et bibliothécaire de ce célèbre établissement musical. Chaque numéro de ce *catalogue* est accompagné d'un commentaire savant où les renseignements inédits sur les compositeurs, poètes, acteurs, machinistes abondent. Cet ouvrage est donc un dictionnaire des plus attrayants. Rien, en effet, n'est pittoresque comme l'histoire du drame lyrique italien — profane et religieux — au cours du XVIIe siècle, c'est-à-dire depuis les origines du genre, jusqu'aux débuts de la célèbre école napolitaine. L'intérêt du travail de M. Wotquenne se trouve en outre considérablement rehaussé par une illustration magnifique. L'auteur de ce beau *catalogue* a eu l'excellente idée de reproduire dans son volume les gravures qui ornent d'une manière somptueuse les livrets italiens conservés à Bruxelles. C'est pourquoi la publication de M. Wotquenne se recommande non seulement aux musiciens désireux de connaitre les origines du drame lyrique moderne, mais encore aux amateurs de belles éditions et de savoureuses estampes.

L'occasion serait tentante de vous parler ici de la musique qui accompagnait les drames au XVIIe siècle. Je craindrais de me laisser entraîner trop loin. D'ailleurs, les partitions de presque toutes les œuvres inventoriées par M. Wotquenne ont disparu. Il faut bien le dire, le musicien ne jouait souvent qu'un rôle secondaire dans l'organisation des grands spectacles musicaux. La *festa teatrale* était un plaisir pour les yeux, bien plus encore que pour les oreilles. On cherchait avant tout à combiner une mise en scène aussi ingénieuse, aussi riche, aussi stupéfiante que possible. Si la musique était réussie, c'était tant mieux ; mais il arrivait qu'on ne s'en souciait guère. Et ce luxe

de la mise en scène (qui devait décliner après l'ouverture des théâtres permanents) se déployait surtout dans les représentations organisées à l'occasion des noces et fêtes princières.

L'Italie du XVII[e] siècle, à ce point de vue, restait l'Italie de Ludovic le More et de Laurent le Magnifique. Léonard de Vinci avait été le collaborateur, le *machiniste* des entrées et cortèges organisés par les tyrans fastueux de la Renaissance. Comment s'étonner que l'invention des machines théâtrales fût encore considérée au XVII[e] siècle comme un *art* de la plus haute portée? Sur les livrets catalogués par M. Wotquenne le nom du musicien est souvent oublié ; celui de l'*inventeur des machines* est toujours mentionné avec les plus vifs éloges.

Se souvient-on du bruit qui fut mené à Paris autour des fameuses « montagnes russes » construites sur la scène de l'Opéra pour la *chevauchée des Valkyries ?* Le « truc » faisait honneur au machiniste de notre première scène lyrique ; malgré tout, la *chevauchée* manquait de légèreté, et le vol de vierges guerrières dans les nuages assombris du Walhall restait bien pesant. Les Italiens du XVII[e] siècle auraient certainement trouvé mieux. C'était pour eux un jeu de faire galoper des chevaux dans les airs. Ils dressaient des décors d'une hardiesse incroyable ; des déités, des monstres, traversaient la scène, se balançaient dans les airs ; des villes entières prenaient fin et s'écroulaient dans les flammes d'un immense incendie ; des fontaines d'eau vive jaillissaient des rochers.

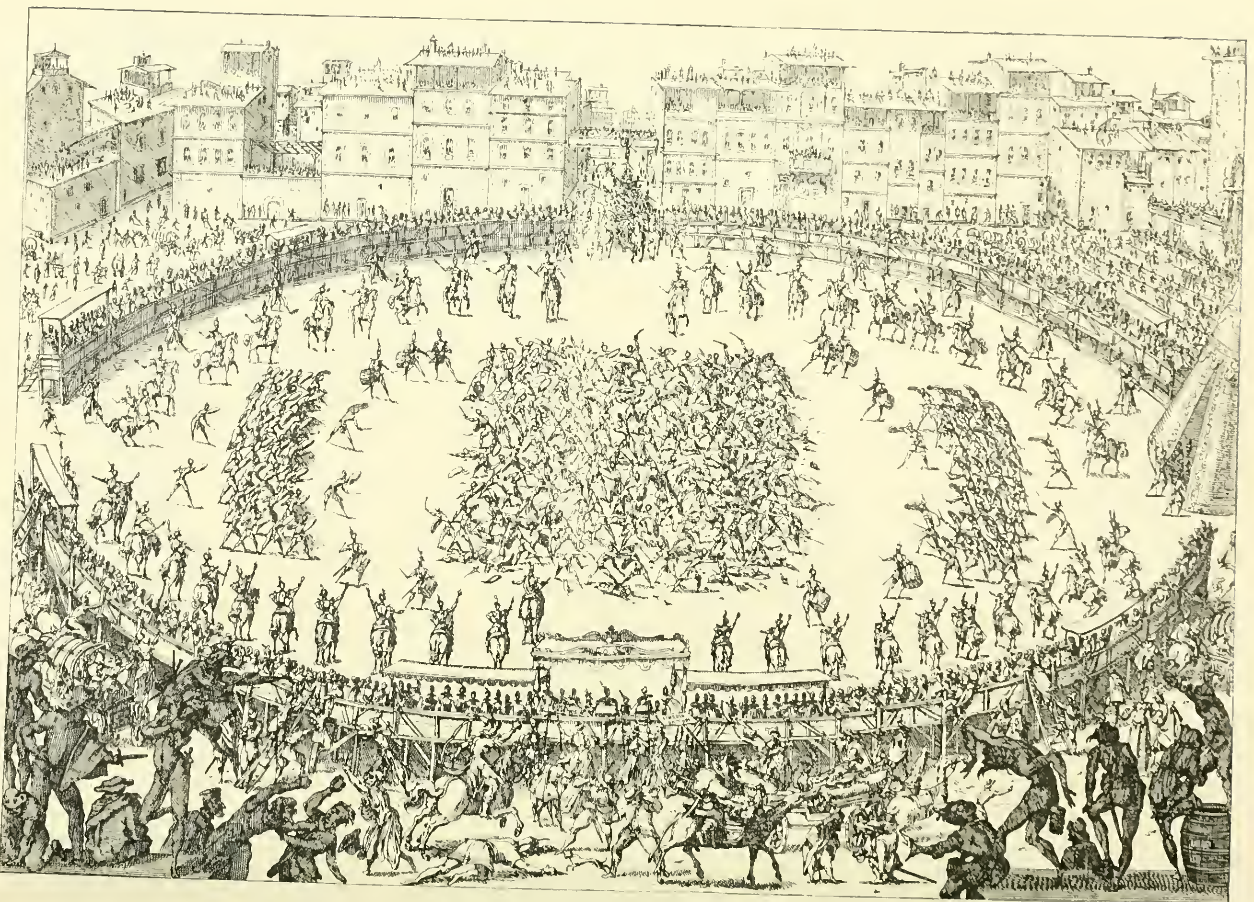
On se fait une idée de ces *inventions* d'après les planches du *catalogue* de M. Wotquenne et surtout d'après la reproduction de la fameuse *fête nautique* donnée sous le titre de *Gloria d'Amore* à l'occasion des noces du prince Édouard de Parme et de la princesse du Neubourg à la fin du XVII[e] siècle. La scène était édifiée sur pilotis au milieu d'une pêcherie nouvellement creusée dans les jardins du duc de Parme. Elle se composait d'un portique gigantesque flanqué de tours crénelées. Une innombrable figuration guerrière, dansait, évoluait, combattait sur le « théâtre » qui semblait suspendu entre le ciel et l'eau. Des guirlandes de verdure, des trophées, des bannières, des statues ornaient les colonnes, les balustrades et les frises. Des personnages circulaient dans l'air. La musique de la *Gloria d'Amore* écrite par un maître d'ailleurs inconnu, B. Sabadini, est perdue. Les quinze planches qui ornent le livret, fixent du moins le souvenir de l'incomparable mise en scène réalisée par les frères Gaspard, Pierre et Dominique Mauro, de Venise, qui avaient inventé, dessiné et construit tous les appareils de cette extraordinaire joûte nautique.

A l'occasion du même mariage furent représentées d'autres œuvres musicales dont nous ne rappellerons que l'*Età dell'Oro* du compositeur G. Tosi. Nous avons tenu à reproduire l'une des planches insérées dans le livret. Elle représente un paysage urbain d'une finesse et d'une élégance exquises. Le site fixé par le graveur Martial Desbois est sans doute réel car les perspectives, les groupements d'édifices, les lignes sinueuses des toits sont d'une précision qui ne s'invente point. Une déesse et des anges peuplent le ciel tandis qu'une troupe de nymphes (elles font songer aux ballerines de M. Carré dans *Orphée*) précède un cortège nuptial.

Les gravures du livret de la *Guerra d'Amore* sont l'œuvre du célèbre Jacques Callot. Il s'agit encore d'un grand tournoi « en musique », comme dans la *Gloria*. Le



L'Éta dell'Oro, de G. Tosi (Plaisance, 1690).



Guerra d'Amore (Florence, 1615).

tournoi cette fois n'a pas lieu sur l'eau, mais sur une place publique : la place de Santa-Croce à Florence. Toute la fête *parte a piede e parte a cavallo* est minutieusement décrite dans le livret. La partie musicale se composait en premier lieu d'une sorte d'ouverture, *una meravigliosa sinfonia di diversi musicali strumenti* : venait ensuite un chœur de brahmanes, puis une troupe de cent soixante-quatre Indiens qui entonnèrent *una grandissima musica* et célébrèrent la Maison Impériale d'Autriche dans des strophes pompeuses. « Les trois personnages principaux de l'œuvre allégorique, nous dit M. Wotquenne, étaient tout d'abord l'héroïne, la Reine Lucinda, personnifiée par la Grande-Duchesse de Toscane, et les deux rois de Narsinge et de Milande, dont les rôles étaient tenus par le Grand-Duc Côme II et son frère Don Lorenzo. Diverses déités intervenaient dans l'action ; on y rencontre Mars, Vénus, etc. La figuration était immense et les chars étaient d'une richesse inouïe ; on peut d'ailleurs le constater en jetant les yeux sur les planches de Callot. »

Je crois en avoir dit assez déjà pour marquer le grand intérêt du *catalogue* de M. Wotquenne. On trouvera à la fin de ce travail une table des compositeurs, librettistes, acteurs et actrices qui ont rempli le XVIIe siècle italien de leur gloire. Que de noms aujourd'hui oubliés, que de physionomies originales ou pittoresques à réveiller ! La figure de la fameuse Giulia di Caro, chanteuse, courtisane, maîtresse du vice-roi de Naples, directrice du théâtre de San Bartolomeo, ferait la fortune d'un roman historique. Mêlée aux scandales les plus retentissants, traînant toujours à sa suite une troupe d'adorateurs, elle fut chassée à deux reprises du territoire napolitain et réussit à y rentrer, grâce au crédit de ses adorateurs. Nos « actrices » sont des anges à côté de cette histrionne tapageuse, et grotesque aussi, car elle se promenait le jour « vêtue telle qu'elle devait paraître le soir sur les planches, couverte d'étoffes luxueuses, coiffée d'un chapeau à plumes multicolores, un bâton à la main, *facendosi vedere commandando i cuori delli effemminati e pigliando nuovi clienti* ».

En ce qui concerne les librettistes et compositeurs, M. Wotquenne s'est livré à un travail des plus utiles. Poètes et musiciens avaient l'habitude, au XVIIe siècle, non seulement de se désigner sous des pseudonymes académiques mais aussi de déguiser leur personnalité sous des noms d'emprunts, anagrammes, etc. M. Wotquenne a dressé le vocabulaire de ces appellations fantaisistes. Le service qu'il a rendu de la sorte aux musicologues est inappréciable. S'il vous arrivait par hasard de devenir possesseur d'une partition italienne signée du nom mythologique d'Armonide Terpsicoreo, ne la dédaignez point sous prétexte qu'elle émane d'un maître secondaire dont l'histoire n'a point retenu le nom. Armonide Terpsicoreo n'est que le pseudonyme d'un maître illustre, le nom académique du divin chevalier Gluck.

H. Fiérens-Gevaert.



UN OUVRAGE OUBLIÉ

DE PHILIBERT DELORME

On a mal connu jusqu'ici l'histoire du château de Fontainebleau sous Henri II. Ce que ce prince y fit de principal fut de transporter l'appartement du roi du lieu où l'on doit croire que la vieille monarchie l'avait établi et où j'ai démontré[1] que François Ier le retint, dans l'ancien pavillon des Poètes[2] (c'est la chambre de saint Louis et ses attenances). Ce nom de pavillon des Poètes, par l'effet d'un caprice de l'administration, a passé à l'un des pavillons qui subsistent sur la cour du Cheval Blanc; mais le vrai pavillon des Poètes, celui qui porta ce nom pendant plus de deux cents ans, a péri. Il occupait exactement la place des premiers bâtiments après le gros pavillon carré qui domine l'étang, et c'est pour imiter ce pavillon détruit et afin de garder la symétrie, qu'on a tenu plus haute du côté du Cheval Blanc la façade de ces appartements. L'estampe reproduite en tête de cet article donne l'aspect de ce pavillon des Poètes à la veille d'être démoli. Il avait une terrasse du côté de l'étang, laquelle supportait à droite un petit cabinet, qui fut celui de Henri II. La chambre derrière était sa chambre.

Le cabinet garda jusqu'à la fin des boiseries dont Guilbert[3] nous a laissé la description. Mais au temps de cet auteur, soit 1731, la chambre était dès longtemps rema-

[1] *Le Primatice*. Paris 1900, in-8°, p. 256-257.

[2] J'ai marqué tout le détail de ce changement d'habitation dans les *Logis Royaux au Palais de Fontainebleau*. Annales archéologiques du Gatinais, ann. 1898, p. 23 à 28 du tirage à part. Le devis du plafond qu'on va lire fournit du reste l'essentiel sur la nouvelle situation de la chambre du Roi sous Henri II.

[3] *Description des château, bourg et forêt de Fontainebleau*. Paris. 1731. 2 vol. in-12. t. II. p. 10-11.



Ancien plafond de la Chambre de Henri II a Fontainebleau

Sculpté par Ambroise Perret sur les dessins de Philibert Delorme.

niée. Le P. Dan l'a connue dans son premier état : c'était en 1642. Mais sa description, que voici, est trop brève pour porter beaucoup d'instruction :

La principale chambre est très belle et grande, laquelle Henri II a fait embellir d'un riche plafond où sont les chiffres du roi et sa devise avec ceux de Diane de Valentinois, et autour est un lambris tout de même ordre. La cheminée est de marbre blanc avec diverses basses tailles et un grand tableau au dedans figurant Mars et Vénus. Ce tableau est du sieur Dubreuil[1].

Ce dernier nom, si le P. Dan dit vrai, doit faire rejeter le tableau au temps de Henri IV, mais le reste est assez attesté de Henri II.

Quand cette décoration fut ôtée, c'est ce qu'il n'est pas impossible de dire. Guilbert en effet mentionne dans la même chambre, appelée chez lui *Grand Cabinet* « quelques emblèmes de la régence d'Anne d'Autriche », qui dans la suite des temps y eut son appartement. De tels emblèmes n'avaient pu être peints fort après l'année 1660. Aussi bien le même auteur y remarque encore des « paysages historiés » au nombre de dix dans le lambris, et dont il nomme l'auteur : c'est Mauperché; et voici ce qu'on lit aux Comptes des Bâtiments de Louis XIV, publiés par M. Guiffrey : « Au s^r Montpescher pour les tableaux de paysages qu'il a faits et continue de faire pour mettre en l'appartement de la reine mère du roi à Fontainebleau ». Cette mention vient entre le 7 janvier et le 22 septembre 1664. Nous savons donc maintenant ce qu'il faut. La chambre de Henri II au pavillon des Poètes, visible encore dans son premier état en 1642, eut sa décoration changée vingt-deux ans plus tard par les soins de la reine-mère Anne d'Autriche.

Maintenant voici un détail propre à suppléer à la brièveté du P. Dan, concernant le plafond qu'on supprima. Il est tiré des comptes de Henri II[2].

Ambroise Perret menuisier demeurant à Paris confesse avoir fait marché avec noble homme maître Philibert de l'Orme, abbé d'Ivry, etc., et architecte commissaire ordonné sur les faits de ses bâtiments (du roi) et édifices, à ce présent, de faire et parfaire etc , pour le roi en son château de Fontainebleau les ouvrages de menuiserie du plafond qu'il convient faire de neuf au-dessus de la chambre du roi, érigée de neuf au premier étage au-dessus du rez-de-chaussée du pavillon où sont les poêles du côté de l'étang... c'est assavoir ledit plafond fait de trois grands parquets de la grandeur de trois travées du plancher... ; et le champ desdits trois grands parquets garni de trois grands compartiments en chacune desdites travées, garnis de moulures au pourtour, enrichis d'un godron et taille, *dedans sept desquels grands compartiments seront les sept planètes, dont au compartiment du milieu de la travée du milieu sera Sol assis dedans un chariot triomphant, conduit par deux chevaux tenant en l'une de ses mains un sceptre et une foy* (un fouet) *en l'autre, et aux autres deux grands compartiments d'icelle travée du milieu un Mars assis sur des trophées d'armes et une Vénus en l'autre garnie et accompagnée de fleurs, et aux quatre autres grands compartiments seront les quatre autres garnies et enrichies de leur ordre*, et dedans les autres parquets seront les armoiries et devises du roi en feuilles et branches de laurier et autres enrichissements aussi enrichis de taille ainsi qu'il appartient et qu'il sera avisé et ordonné par ledit sieur architecte.

[1] *Le Trésor des Merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*. Petit in-fol. Paris, 1642.

[2] Laborde. *Comptes des Bâtiments du Roi*, 2 vol. in-8°. Paris, 1877. t. I. p. 371-372.

Or voici le principal de mon propos. Qu'on prenne en main cette description, et qu'on examine en même temps le plafond reproduit ci-contre, on reconnaîtra que tout y est en concordance. Il ne s'en faut que de la Vénus et du Mars, qui, quoique parfaitement conformes, ne sont pas rangés dans ce plafond, ainsi que dans la description, sur la même ligne que Sol ou Apollon. Il s'en faut aussi des chiffres de Henri II, remplacés par d'autres emblèmes. La première de ces différences est dénuée d'importance, et je vais donner l'explication de l'autre.

Le plafond ainsi photographié est celui d'une chambre de Fontainebleau, voisine du lieu où fut, dans le pavillon des Poètes détruit, la chambre de Henri II devenue partie de l'appartement d'Anne d'Autriche. De cet appartement les attenances demeurent, soit premièrement ce qui fut la chambre de cette princesse, décorée d'arabesques par un peintre nommé Cotelle, et, continuant de tirer vers la chapelle, son antichambre, où se trouve le plafond reproduit. Le principal de ces deux pièces n'a point changé depuis Anne d'Autriche, ni souffert en rien de la démolition du pavillon des Poètes. Et voici la conclusion que j'en tire, et que tous ces faits établissent.

En remaniant la chambre de Henri II, Anne d'Autriche en a conservé le plafond ; mais comme il était passé de mode, on ne le fit servir qu'à l'antichambre, dans laquelle il fut transporté. En même temps cette reine y changea, comme c'était assez la coutume, les chiffres d'origine contre les siens. Le monogramme formé d'A et d'L ainsi que le pélican, remplacèrent les H et les croissants. Tout se trouve expliqué par là, et rien ne saurait plus empêcher que le plafond de cette chambre, qui sous Napoléon fit partie des appartements du Pape, et se dénomme aujourd'hui *Salon*, ne soit dûment reconnu pour l'ancien plafond de la chambre de Henri II, rhabillé d'emblèmes qui l'ont fait méconnaître depuis deux siècles.

Rien n'est si remarquable que la mention des divers guides imprimés, au sujet de ce plafond. Comme il y avait dans le même appartement, ainsi que j'ai dit, des peintures de Cotelle, Guilbert termine la description de ce plafond par les mots suivants : « par Cotelle », quoiqu'il soit parfaitement certain que ce Cotelle n'eut jamais affaire avec de telles sculptures ; et Dargenville[1] trouvant là ce nom de peintre, renchérit sur Guilbert en appelant ce plafond un plafond peint. C'était achever de noyer le souvenir des décorations de Henri II.

Elles étaient le fait de Philibert Delorme, qui lui-même en plusieurs endroits[2] mentionne la chambre du Roi comme son ouvrage. Le devis cité de ce plafond porte son nom : il porte aussi celui d'Ambroise Perret, dont on n'a connu jusqu'ici que quatre anges en écoinçons aux côtés de la voûte du tombeau de François Ier à Saint-Denis. Les ouvrages de Delorme, quoique plus répandus, ne sont pourtant pas si nombreux qu'on ne puisse se féliciter d'y ajouter celui-ci.

L. Dimier.

[1] *Voyage pittoresque des Environs de Paris*, in-12. Paris. 1768, p. 291.

[2] *Nouvelles Inventions*, liv. II, ch. xii; *Architecture*, liv. II, ch. xviii; et *Instruction* pub. par Berty, les Grands Architectes français de la Renaissance, Paris, 1860, in-12.

BIBLIOGRAPHIE

Victor CHAMPIER et G.-Roger SANDOZ. **Le Palais-Royal d'après des documents inédits (1629-1900). Tome Ier. Du cardinal de Richelieu à la Révolution française**, par Victor CHAMPIER. — Paris, Société pour la propagation des livres d'art, 1900, in-fol.

« C'est un fait véritablement extraordinaire que l'histoire du Palais-Royal — ce monument de Paris célèbre entre tous, qui évoque tant de souvenirs et dont les destinées ont été si brillantes — n'ait jusqu'à ce jour pas été fixée d'après des documents authentiques... »

Ainsi s'exprime M. Champier dans la préface de son ouvrage ; pour être exact, il a eu la franchise d'ajouter que — tout étant extraordinaire, non seulement dans l'histoire du Palais-Royal, mais même dans l'histoire de son *Histoire* — le tome premier, que nous signalons aujourd'hui, paraît plus d'un an après le tome second signé de M. G. Roger-Sandoz. Il donne d'ailleurs tant de bonnes raisons de ce retard que nous aurions mauvaise grâce à le lui reprocher.

Le livre est énorme, bourré d'illustrations et de documents, et si ces documents ne sont pas toujours inédits, ils sont soigneusement choisis et présentés habilement. Une bibliographie chronologique (et par le fait assez incommode), une table alphabétique des noms et des matières, quelques pièces justificatives (pour la plupart superflues), complètent cette curieuse histoire, qui va de Richelieu à la Révolution, du Palais-Cardinal au Palais-National, à travers la vie tumultueuse, luxueuse et galante de la Régence et de Louis XV.

La Vie artistique (7e série), par Gustave GEFFROY. — Paris, Floury, 1901, in-16.

Enrichie d'une eau-forte de Daniel Vierge, la septième série de la *Vie artistique* est tout entière consacrée à l'Exposition universelle de 1900.

Certes, la manifestation prodigieuse de l'an passé n'a manqué ni de détracteurs ni de fidèles ; les uns et les autres ont voulu justifier, ceux-là leur dégoût, ceux-ci leur admiration en des articles épars de journaux et de revues, et, il faut bien le reconnaître, quand les portes ont été closes des palais éphémères et qu'il a fallu conclure, seuls les dévots ont pu réunir leurs articles et en faire des livres : les autres n'éprouvèrent aucun désir de voir leurs récriminations groupées et coordonnées.

M. Geffroy admira, non sans critiques. Mais, esprit indépendant comme on le connaît, il se plut à fouiller l'Exposition d'un bord à l'autre, des Invalides au Trocadéro, du Champ-de-Mars aux Champs-Élysées et à découvrir, fût-ce dans les attractions de la Rue de Paris, la « note d'art » attendue.

Ce sont ces pérégrinations qu'il nous offre aujourd'hui et dont la lecture profitable et charmante nous rappellera, dans beaucoup d'années, ce raccourci du monde artiste, savant, industriel, commercial et... charlatanesque que nous avons exploré, un an durant, sur les deux rives de la Seine.

Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges, par H. Fiérens-Gevaert. — Paris, F. Alcan, 1901, in-16.

On me contait l'autre jour que les Brugeois n'avaient été que médiocrement flattés du livre de Rodenbach sur leur cité endormie, et que, pour lui faire pièce, les libraires de Bruges-la-Morte exposaient, en bonne place, à leur étalage, un ouvrage intitulé *Bruges-la-Vivante*, dont j'ai oublié le nom d'auteur. On peut espérer voir à bref délai le présent volume de M. Gevaert prendre rang dans les bibliothèques brugeoises, entre le chef-d'œuvre de Rodenbach et la réplique indignée de l'habitant de la Place du Bourg.

« La ville est un être vivant », dit M. Gevaert, et, partant de là, il nous montre la naissance et l'adolescence de la vieille cité flamande, il s'arrête à son âge mûr, la période féconde où les héritiers des Van Eyck, les miniaturistes, les sculpteurs et les architectes se groupent en bataillon sacré pour défendre le prestige de leur patrie.

Et puis, c'est le déclin et la mort. Mais Bruges-la-Vieille seule est morte, une Bruges nouvelle est en gestation, qui veut reprendre sa place dans le monde des arts et de l'industrie ; et c'est sur cet aperçu que se termine le livre de philosophie artistique de M. Gevaert : du moins, que si une ville neuve s'ajoute à la Bruges d'autrefois, puisse la vieille cité être respectée « par les Brugeois d'aujourd'hui pour que, durant de longues années, elle continue d'exalter, de féconder nos âmes, de toute la grandeur de son existence passée ».

Répertoire général des collectionneurs de la France, de la Belgique et de la Suisse, par E. Renart. — Paris, 30, rue Jacob, 1901, in-8°.

On a appelé ce livre le « Bottin de la Curiosité », et certes il a des droits à ce titre. Encore qu'il ne soit pas aussi volumineux que son aîné, il est fort méthodique et tout aussi complet — cette année surtout, où l'auteur a joint aux noms et adresses des principaux collectionneurs le détail de leurs collections et, sur les indications des intéressés eux-mêmes, l'énumération des pièces les plus remarquables dont s'enorgueillissent leurs galeries.

Le *Répertoire* a aussi un sous-titre : il fait connaître les noms et adresses des « principaux artistes, lettrés et savants, qui prennent part au mouvement des Arts, des Lettres, des Sciences et de la Curiosité, sans pour cela collectionner ». Ce complément était-il aussi indispensable que l'auteur veut bien le croire ? Nous nous permettrons d'en douter, et nous le mettrons en garde contre cette tendance à amplifier chaque année un ouvrage qui doit rester seulement le *Répertoire des collectionneurs* et ne pas s'encombrer d'additions inutiles.

Le Palais de Tibère et autres édifices romains de Capri, par C. Weichardt. — Paris, Schleicher frères, 1901, in-fol.

Pendant les onze années qu'il passa à Capri, Tibère fit construire une douzaine de palais, dont le principal, la *Villa Jovis*, était situé sur les escarpements qui terminent l'île à l'est : c'est ce palais que M. Weichardt, après un séjour de deux ans dans le pays, s'est donné pour tâche d'évoquer.

Évocation plutôt que reconstitution, il le déclare lui-même, ce qui permet d'aborder, sans arrière-pensée d'archéologie trop précise et de documentation trop minu-

tieuse, cet ouvrage « travail de jour de fête, né dans la joie et le soleil, dans cet état d'âme qui règne tout le long de l'année au sein de cette île bienheureuse, même au milieu du mugissement de la tempête ».

C'est en résumé l'œuvre d'un artiste épris des splendeurs pittoresques du passé, qui n'a pas négligé d'illustrer son livre de photographies et de croquis, et auquel ses élèves à l'Académie royale des beaux-arts de Leipzig ont apporté la contribution de nombreux frontispices et encadrements, dans le style ornemental gréco-romain, qui s'accordent à merveille avec le texte.

La peinture romantique, par Léon Rosenthal. — Paris, L.-H. May, 1900, in-4°.

David avait su profiter du moment : il arrivait, avec son attirail antique, le jour où commençaient à paraître fades les peintures dont tout un siècle avait raffolé ! On fit fête à ses casques, à ses glaives, à ses peplums : peu à peu, il s'installa dans la popularité, s'y plut, et tâcha de s'y maintenir, fût-ce en despote, le sceptre du « grand art » en main.

Mais les jeunes talents contemplèrent dédaigneusement cet art glacé et songèrent à trouver autre chose dans la vie : c'est cette évolution de l'art français, aux alentours de 1820, qu'étudie M. Rosenthal. Représentée par des maîtres divers, l'école nouvelle, l'école romantique, eut pour objet « de délivrer l'art de formules surannées et comme résultat de substituer à une discipline impersonnelle le règne de l'individualisme ».

Mais cela ne se fit point sans luttes ; l'auteur a retracé les positions des combattants avant la bataille, l'action des novateurs, la résistance des ennemis, le tout accompagné des portraits biographiques des principaux chefs et de quelques soldats valeureux : c'est compact et complet, et cela résume, ne l'oublions pas, un des tournants les plus curieux de notre histoire artistique.

Histoire de la musique, par Albert Soubies: **Belgique. Le XIXe siècle. — États scandinaves. Des origines au XIXe siècle.** — Paris, Flammarion, 1901, 2 vol. in-16.

Les volumes sont petits, mais nombreux et complets, et l'œuvre entreprise par M. Albert Soubies devient peu à peu la véritable encyclopédie historique dont l'auteur a voulu doter les bibliothèques.

La Belgique a réclamé deux volumes : nous avons parlé naguère du premier (*Des origines au XIXe siècle*) ; le second étudie l'histoire musicale du dernier siècle, avec ses compositeurs, ses virtuoses, ses historiens, ses éditeurs, ses critiques, etc.

En même temps, paraît la première partie de l'histoire de la musique dans les États scandinaves, Danemark, Suède et Norvège, ces régions qui « possèdent un des principaux éléments de la grande poésie et du grand art : un fonds très riche de traditions héroïques, d'épiques souvenirs ».

Signalons également, de M. Albert Soubies, l'**Almanach des Spectacles** pour l'année 1900, avec une charmante eau-forte de Lalauze, *Le petit Chaperon rouge*, en frontispice.

E. D.

Le gérant : H. Gouin.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

L'ÉPHÈBE DE POMPÉI

BRONZE DU MUSÉE DE NAPLES

Les fouilles de Pompéi se poursuivent, sous la direction de M. Sogliano, avec une activité et une méthode dont on peut apprécier chaque jour les heureux résultats. Voici en effet que la banlieue de la ville campanienne restitue à son tour des objets précieux ensevelis par l'éruption du Vésuve. On utilisait depuis longtemps déjà, pour y déposer les terres provenant des fouilles, un terrain appelé le *Fondo Barbatelli*, situé au nord de la ville antique, sur l'emplacement de l'ancien *Pagus Augustus Felix suburbanus*. Suivant la proposition faite par M. Sogliano, le gouvernement italien a acquis le terrain pour y poursuivre des recherches régulières, et, au mois de novembre 1900, la découverte d'une statue de bronze est venue justifier les prévisions du directeur des fouilles. Haute de $1^{m},17$ avec la base, elle a été trouvée dans une maison sous une couche de pierre ponce, en même temps que des ustensiles de bronze et d'argent, et qu'une tige de bronze à double fleuron en volute qui paraît avoir joué un rôle dans les aventures qu'elle a traversées avant de disparaître sous le *lapillo* projeté par l'éruption. Installée aujourd'hui dans une des salles des bronzes du musée de Naples, signalée à l'attention des visiteurs, elle a conquis très vite la notoriété sous le nom de l' « *Efebo di Pompei*[1] ».

La dénomination n'est pas tout à fait juste. Le personnage est en réalité

[1] M. Sogliano a raconté brièvement la découverte dans les *Notizie degli scavi*, novembre 1900, p. 584-587, et il a commenté plus longtemps la statue dans les *Monumenti Antichi*, vol. X, 1901, 641-654, pl. I-XI. Elle a été également signalée par M. Rizzo, l'*Efebo di Pompei*, dans la revue napolitaine *Flegrea*, 3e année, vol. II, no 1 ; par M. S. di Giacomo, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er avril 1901, p. 302 ; par M. Waldstein, *The Monthly Review*, 8 mai 1901, p. 125, pl. III.

un adolescent, qui n'a pas encore atteint l'épanouissement de la première jeunesse. Les bras sont fluets, les jambes minces, les genoux un peu gros. Mais c'est surtout dans le travail du revers de la statue que s'accusent les détails de complexion qui caractérisent nettement l'âge du personnage. Le dos, d'une exécution excellente, est un morceau charmant, le meilleur à notre avis, et le modelé rend très heureusement la musculature encore peu développée, la saillie des omoplates, la cambrure d'un torse aux formes encore grêles qui laissent deviner l'ossature. Dans les concours gymniques de la Grèce « l'éphèbe de Pompéi » aurait été classé parmi les « enfants ». Il est représenté debout, le poids de son corps portant sur la jambe droite, la jambe gauche un peu fléchie, ramenée en arrière, le talon ne touchant pas le sol. Un des bras tombe inoccupé le long du corps. De la main droite tendue en avant, le jeune garçon fait le geste de quelqu'un qui reçoit un objet. Il semble qu'il soit représenté au moment où il va recevoir le bandeau du vainqueur à quelque concours, à moins qu'on ne préfère replacer entre ses doigts un attribut de palestre. Les yeux, dont le globe est fait d'une pâte vitreuse blanche, avec l'iris et la prunelle en émail noir, ont un éclat très vif, qui donne au regard une singulière intensité de vie. Mais ce qui constitue la particularité la plus curieuse de la statue, c'est qu'elle est entièrement revêtue, y compris la base, d'une couverte d'argent très mince, posée sur le bronze, dont elle laisse voir la teinte verte dans les endroits où elle s'est écaillée. L'oxydation de l'argent a produit çà et là des taches blanchâtres dont la statue est comme marbrée.

Le sujet, l'attitude, éveillent immédiatement le souvenir d'un type qui a été traité avec une prédilection particulière, au v[e] siècle, par l'école de Polyclète. Les archéologues napolitains ont aussitôt rapproché le bronze de Pompéi de la célèbre statue de bronze conservée à Florence, et connue sous le nom de l'*Idolino*. M. Rizzo l'appelle « le frère aîné » de l'éphèbe de Pompéi. On songe encore à la charmante statue du British museum, à l'éphèbe Westmacott, où il faut certainement reconnaître une copie de la statue de Kyniskos de Mantinée, vainqueur au pugilat des enfants, exécutée par Polyclète[1]. Enfin, sans multiplier les termes de comparaison, on peut encore citer la

[1] Voir notre *Histoire de la sculpture grecque*, I, p. 499, et Furtwaengler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, p. 453, fig. 72.



L'Éphèbe de Pompei

Bronze du musée de Naples.

statue de jeune vainqueur du musée de Dresde[1], qui garde le reflet direct du style polyclétéen, et dont le rythme offre plus d'une analogie avec celui du bronze pompéien. Est-il besoin de rappeler que les préférences du grand sculpteur d'Argos allaient aux types et aux sujets qui lui permettaient de traiter les formes souples de l'adolescence ou de la première jeunesse, et que des juges sévères lui reprochaient même de ne pas s'aventurer au delà de l'âge où les joues sont encore imberbes[2] ? Or, notre jeune garçon est bien du même âge que les élégants vainqueurs aux concours d'enfants dont Polyclète a si heureusement rendu la grâce triomphante. L'analogie se poursuit encore dans le type et dans la structure de la tête, dans l'arrangement de la chevelure, dans la forme des boucles courtes, disposées capricieusement, détaillées pour ainsi dire une à une, et cependant massées dans l'ensemble. Considérez, sous le profil que reproduit la gravure ci-jointe, la tête de l'éphèbe pompéien, vous reconnaîtrez des traits de parenté incontestables avec celle de l'éphèbe de Dresde.

Est-ce à dire pourtant que le nouveau bronze de Naples soit une œuvre de style franchement polyclétéen ? Assurément non. On s'est un peu trop hâté, à mon sens, de le proclamer le rival de l'*Idolino*. Entre les deux statues, il y a des ressemblances générales pour le sujet et l'attitude, mais rien de plus ; il y a, par contre, des différences essentielles, et il faut bien avouer qu'elles ne sont pas à l'avantage de celle qui nous occupe. Autant, dans l'*Idolino*, les formes sont précises et accentuées, autant elles sont ici amollies et amincies. Les pectoraux placés trop bas, les cuisses aplaties à l'excès dans la partie supérieure, l'expression un peu efféminée du visage, très sensible quand on le regarde de face, tout cela donne l'impression d'un art très éloigné du style si ferme de l'*Idolino*, original grec, à coup sûr, rattaché par certains critiques au cycle des œuvres polyclétéennes[3].

D'autre part, si l'on veut mesurer la distance qui sépare le bronze de Naples d'une œuvre polyclétéenne, on le comparera à un beau bronze du Louvre[4] qui offre à peu près la même attitude. Ce ne sont ni les mêmes proportions,

[1] Furtwaengler, *Meisterwerke*, pl. XXVI, XXVIII.

[2] « Nihil ausus ultra leves genas. » Quintilien, *Inst. Orat.*, XII, 10, 7.

[3] Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 497. M. W. Amelung y voit l'œuvre d'un maître de la seconde moitié du v[e] siècle qui a subi l'influence de Polyclète, mais aussi celle des maîtres attiques, et peut-être de Myron. *Führer durch die Antiken in Florenz*, p. 272, n° 268.

[4] *Meisterwerke*, pl. XXVIII.



L'ÉPHÈBE DE POMPEÏ

ni les mêmes caractères de style. Le rapprochement s'impose beaucoup plutôt avec un bronze du musée de Berlin qui, comme les bronzes déjà célèbres de Cerigotto, a été repêché dans la mer, sur la côte de l'île de Salamine [1]. On y observe aussi une certaine tendance à effiler les formes, l'aplatissement caractéristique des cuisses au-dessous des hanches, et, chose curieuse, vus de dos, les deux bronzes semblent au premier coup d'œil deux répliques d'une même statue, avec de légères variantes dans la pose du bras droit. Or, le bronze de Berlin paraît être un type d'origine polyclétéenne, mais qui s'est un peu modifié sous la main des élèves de Polyclète. On l'attribue volontiers à un de ces maîtres de la jeune école argienne du IVe siècle, qui tempèrent par une recherche manifeste de la grâce, par l'application d'un rythme plus onduleux, la sévérité des formes polyclétéennes. Mais ici encore on relève des différences assez marquées. Dans la statue de Berlin, le modelé est d'un accent plus ferme, notamment dans le torse où les divisions sont plus accusées; et s'il est juste de remarquer que, pour le monument du musée de Naples, la patine d'argent dissimule malheureusement les détails d'exécution, encore faut-il reconnaître que, dans le premier, le rythme est plus heureux, plus franchement souligné, et les proportions plus harmonieuses. Nous croyons néanmoins que le bronze de Pompéi relève bien de la même direction d'art, et c'est aussi aux environs de l'année 400 qu'on peut placer l'original dont il dérive.

Nous disons l'original. En effet, il nous paraît difficile de voir ici autre chose qu'une copie. Il y a lieu, croyons-nous, d'écarter tout à fait l'hypothèse d'un original grec du IVe siècle qui nous serait parvenu tel quel, avec sa patine d'argent [2]. On peut, à la rigueur, prouver par des textes que les Grecs, à l'époque classique, connaissaient l'argenture du bronze: les inventaires des trésors des temples grecs, ceux du Parthénon et du temple d'Apollon à Délos, mentionnent des objets de bronze qui sont revêtus d'argent [3]; il y est question également de statues d'argent, ou de débris d'argent provenant de statues [4]. Mais nous sommes hors d'état de décider s'il s'agit, comme ici,

[1] *Beschreibung der antiken Skulpturen*, nº 1. *Collection Sabouroff*, pl. VIII, XI.

[2] M. Sogliano, qui se prononce pour un original grec de la fin du Ve siècle, admet lui-même que la patine est d'époque romaine.

[3] Inventaire du Parthénon de 350-49, un thymiaterion *ὑποχάλκον ἐπάργυρον*. Michaelis, *Der Parthenon*, p. 303, ligne 128a.

[4] Les comptes des hiéropes à Delos mentionnent un Apollon d'argent. Homolle, *Comptes des hiéropes du temple d'Apollon délien*, p. 127.

d'une argenture au feu, ou simplement d'un placage[1]. J'hésite à croire qu'un bronzier grec, travaillant vers l'année 400, se fût résigné à envelopper son bronze de cette couverte, si précieuse soit-elle, car la statue y a certainement plus perdu que gagné. Cette patine a donné aux paupières une sorte de bouffissure dont l'effet est malencontreux; elle a supprimé les ressauts qui cernaient les lèvres, amolli les contours de la bouche, et empâté les doigts des mains. Elle est à coup sûr une addition postérieure. Quant à supposer que le possesseur pompéien du bronze de Naples aurait ainsi gâté une précieuse œuvre grecque, c'est lui prêter, avec une erreur de goût tout à fait barbare, une prodigieuse ignorance en matière d'oeuvres d'art; c'est oublier qu'on connaissait fort bien, en Italie, la valeur de ces bronzes si recherchés des amateurs romains, qu'ils atteignaient des prix très élevés, et qu'il y avait à Rome des courtiers fort experts, en quête de bonnes occasions. Au reste, les caractères de style que nous avons relevés semblent exclure l'idée d'un original remontant aux premières années du IVe siècle.

C'est donc une copie. Mais à quelle date a-t-elle été exécutée ? Certains indices matériels nous feraient croire qu'elle est antérieure cependant à l'époque où elle a subi son patinage. Des trous encore apparents sous le pied gauche indiquent que la statue a, suivant toute vraisemblance, été détachée de son socle primitif, et remontée après coup sur cette base de forme ronde, dont l'usage se répand à l'époque impériale. C'est en effet sur une base analogue que reposent plusieurs bronzes du musée de Naples, le prétendu Narcisse, et l'Apollon citharède trouvé dans la *Casa del Citarista*. Il est fort possible que la copie ait été exécutée au Ier siècle avant notre ère, en Grèce ou en Italie, par un de ces artistes néo-attiques, dont le talent fort habile s'inspirait des modèles du Ve et du IVe siècle[2]. L'auteur de notre bronze paraît bien appartenir à ce groupe de copistes ou de pasticheurs qui comptait à Rome des représentants tels que Glycon d'Athènes, et cet autre athénien, Apollonios, qui, dans un bronze célèbre du musée de Naples, a reproduit avec une rare perfection d'exécution la tête du Doryphore de Polyclète; imitateurs pauvres d'invention, mais passés maîtres dans la

[1] M. Blümner, l'auteur du travail le plus complet sur les questions de technique, fait remarquer combien les renseignements antiques sont insuffisants. *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, IV, p. 618.

[2] C'est aussi la conclusion à laquelle arrive de son côté M. Waldstein, *The Monthly Review*, mai 1901, p. 126.



L'Éphèbe de Pompéi

Bronze du musée de Naples.

science de la technique, et qui, travaillant pour une clientèle d'amateurs, se bornaient à reprendre les types créés par les anciens maîtres grecs. Comme le faisaient souvent les néo-attiques, il aurait choisi, pour l'adapter au goût du jour, une œuvre de l'école péloponésienne.

Ainsi s'expliquerait l'espèce de déformation que l'artiste avait fait subir à son modèle, en l'interprétant librement, en redressant la tête, en allongeant les formes jusqu'à les appauvrir. Ainsi s'expliquerait encore ce contraste entre l'invention qui est franchement polyclétéenne, et le style qui ne l'est point; contraste si évident, que M. Sogliano n'hésite pas à le reconnaître, et tente de le justifier en attribuant l'exécution de la statue à un artiste attique travaillant vers la fin du ve siècle. Si nos conclusions sont justes, le bronze de Pompéi serait une réplique adroite, encore fort intéressante, mais très amincie comme travail, d'un original de la jeune école argienne.

Entre l'époque où il a été fondu et celle où il a été enseveli sous le *lapillo*, il a dû avoir quelques aventures. Il a été détaché de son socle, et c'est sans doute en cet état qu'il est parvenu à son possesseur pompéien. Celui-ci a songé à l'utiliser pour en faire un lampadophore, et il a confié à un bronzier le soin de fixer dans la main droite le fleuron à double volute où devaient s'attacher des chaînettes de suspension pour des lampes. Un second fleuron un peu plus grand, trouvé près de la statue, était peut-être destiné à être placé dans la main gauche. C'est aussi à ce moment, suivant toute vraisemblance, que « l'éphèbe » a été remonté sur sa nouvelle base, et qu'il a reçu son patinage d'argent. A coup sûr, son possesseur lui réservait un rôle analogue à celui que joue, dans une peinture pompéienne représentant un *triclinium*, une statue de bronze dorée, tenant dans ses bras une petite table sur laquelle sont posés les accessoires du repas[1]. La statue-lampadaire aurait pu faire pendant à la statue-dressoir. Si, comme on peut le supposer, « l'éphèbe » a été trouvé dans l'atelier du bronzier chargé de l'accommoder ainsi, il n'a pas rempli cet office prosaïque. L'éruption du Vésuve a empêché qu'une statue de pure inspiration grecque, conservant le souvenir de quelque jeune vainqueur aux jeux solennels d'Olympie ou de Delphes, subît l'humiliation d'éclairer l'atrium d'un bourgeois de Pompéi.

MAX. COLLIGNON.

[1] Sogliano, *art. cité*, p. 652, et *Notizie degli Scavi*, 1884, p. 49-50.

LA FEMME ANGLAISE

ET SES PEINTRES[1]

II

VAN DYCK

Ce n'est point une révolution qui remplace les Tudors par les Stuarts à la mort d'Élisabeth : quelque lointaine parenté avec Henri VII, un renom de protestant farouche, amènent au trône d'Angleterre le fils de Marie Stuart. Ce sont là des ironies historiques plus rares chez nous ; Jacques d'Écosse n'est point un homme à s'en effrayer. Vicieux et fort vilain seigneur, ayant de sa mère l'étourderie, et, de son père, certains sentiments de lâche et basse rancune, celui que le roi Henri IV nomme « Maître Jacques » n'est qu'un transitoire. Élisabeth avait suivi Henri IV jusque très loin : à la mort de Jacques, Charles Ier accompagnera notre Louis XIII, comme lui fort réservé dans ses mœurs, supérieurement gentilhomme, et le plus roi que l'Angleterre eût connu depuis longtemps.

A la cour de Charles I[er], il y aura une reine française, fille d'Henri IV, sœur de Louis XIII, Henriette de France. Cette physionomie a de la qualité, du charme, beaucoup de respect de soi ; mais, en ce milieu corrompu de la société londonienne, ayant gardé une autorité, de l'ambition, et, par surcroît, demeurée catholique romaine dans le milieu le plus protestant d'Europe, Henriette n'est pas sans causer de graves ennuis « au Roi son Seigneur ». Dans le nombre des ladies imposées par les conventions sociales, et qu'elle souffre autour d'elle aux offices du palais, Henriette a fait choix de quelques affections. Depuis Élisabeth, en moins de vingt-cinq ans, ce monde

[1] Deuxième article. Voir la *Revue* du 10 septembre 1901, t. X, p. 145.

de l'aristocratie a changé plus qu'on ne saurait croire. Le règne de Jacques Ier encore que très effacé, et pour ainsi dire nul, n'en a pas moins duré vingt-deux ans. L'esprit de favoritisme du roi a grandi certaines familles : un Robert



HENRIETTE-MARIE, FEMME DE CHARLES Ier
(musée de Dresde).

Cecil, fils du fameux Burleigh d'Élisabeth, a été créé comte de Salisbury, le fief des Nevill, et se nommer Salisbury, à la cour d'Angleterre, c'est tenir un des premiers rangs. Puis, on a vu Georges Villiers, normand de nom, d'origine et de physique, presque un Français, devenir marquis de Buckingham,

et tout à coup hériter d'une considérable importance, jouer à la fois les Périclès et les Alcibiades, et venir en France étonner de son luxe, de son impertinence et de son joli dédain les policiers de M. le Cardinal. En vérité, la génération qui va prendre Charles Ier à son avènement, a transformé ses manières. Tant on avait connu chez la reine Élisabeth de ces pou-



Mrs Ann Kirk et la comtesse de Morton?
(musée de l'Ermitage).

pées armaturées et raidies, de ces minois peints, de ces têtes ornées de toisons moutonnées, tant on avait pu retrouver encore chez Jacques Ier une suite à ces folies, une persistance de ces goûts excentriques, tant, subitement, les souvenirs en avaient été brutalement effacés, et grâce à la reine, venue de France, compensés par des choses infiniment simples, très gracieuses, inédites là-bas. L'Anglaise, plus volontiers tournée aux histoires voyantes et

importantes, n'alla point, de prime saut, à ces modes : on en a la preuve sur les tombeaux, lesquels, d'ordinaire, parlent une langue sincère. Sans doute, les duchesses, les marquises, ce qui constituait en réalité la cour de la Reine, les filles de celles autrefois aperçues, dans leur gloire, chez la reine Élisabeth, n'ont fait aucune façon à suivre l'orientation nouvelle ; les modèles de parures leur étaient venus de Paris, des Flandres même, où les goûts français pénétraient mieux. Mais les provinciales, l'aristocratie de clocher, enfermée dans ses manoirs, restée sur sa réserve vis-à-vis d'une reine catholique, papiste et vraisemblablement dépravée, tout ce petit monde grognon et infatué proteste, entretient ses traditions tellement qu'en 1630, des ladies du Nord ont gardé leurs vertugades et conservé leurs cheveux moutons. Elles sont alors pour la reine Marie-Henriette, ce qu'étaient chez nous, à la cour de l'impératrice Eugénie, les dames en papillotes, les jolies de 1830. Et comme il y avait quelque fronderie à s'en tenir aux vieux usages, c'était un moyen de guerre contre l'entourage de la reine papiste, un formulaire de protestation tout à fait galant. Nul doute que la reine ne souffrît de ces petites batailles ; on lui en voyait parfois la mine longue et les yeux rouges ; le roi Charles Ier s'employait à apaiser les querelles, il y dépensait sa plus grande autorité, sans beaucoup de résultat.

Il arriva, que tout simplement, la venue d'un artiste heureux, d'un pimpant et magnifique seigneur, créateur de beautés, restaurateur de tares, habile homme et fort malin diplomate, s'en allait, en dix ans de succès, remettre en l'état mille petites discordances, restituer les gaîtés, assigner aux élégances nouvelles un canon d'allure supérieure. A parler vrai, c'est au point de vue art, un pays vierge que l'Angleterre de 1632 ; depuis Holbein, ou si l'on veut Antonio Moro, pas un véritable artiste ne s'y est risqué. Ceux que nous énumérions ci-dessus, fantaisistes ou petits maîtres de la miniature, n'avaient que maintenu l'élan du peintre de Bâle. Il était d'ailleurs rare que des femmes consentissent à donner une pose à ces gens de métiers secondaires. Van Dyck, au contraire, tombait à Londres comme un héros déjà célèbre ; son habileté avait consisté jadis à ne point user son talent dans un premier voyage. Car on l'a vu à la cour, en 1620, on lui a connu des intrigues déjà, une situation assez délicate pour que le roi Jacques le chargeât de « besognes spéciales » dont il n'est fait aucune mention. Antoine Van Dyck n'avait pas vingt-deux ans alors, étant né en 1599, et comme il se jugeait trop jeune encore



A. VAN DYCK. — VENETIA LADY DIGBY
(château de Windsor).

pour réussir définitivement, qu'il brûlait de passer en Italie, d'y aller faire des stations d'art et de réflexion, il obtint qu'on lui donnât congé de départ.

Lorsqu'il revenait, en 1632, douze ans avaient couru. Le roi Charles succédait à Jacques, Henriette de France à Anne de Danemark. Antoine Van Dyck avait parcouru l'Italie, s'y était grandi au point de n'avoir qu'à choisir, entre tant d'offres flatteuses, celle qui lui vaudrait la situation la plus considérable. Au nom du roi Charles Ier, le comte d'Arundel l'appelait à Londres, et sous cette forme gracieuse, avec le traitement d'ambassadeur qu'on lui proposait, la maison qu'on mettait à ses ordres, ce qu'il pouvait espérer à côté, le casuel sûr, une telle invitation ne laissait rien à désirer. Sauf que les divisions intestines de la cour gênassent un peu l'étranger, qu'il lui fallût un doigté supérieur et beaucoup de prudence pour ne pas se briser de premier saut, il n'aurait qu'à attendre la gloire et la richesse promises toutes deux.

Il n'est point difficile de reconstituer les étapes de la société anglaise depuis Holbein, et de démêler les causes des transformations dans les visages et dans les attitudes. Le monde qui s'ouvre à Van Dyck s'est considérablement dramatisé, si l'on peut dire. Aux femmes plantureuses, un peu fermières, entrevues chez les premiers Tudors, a succédé, à la troisième génération, une théorie de personnes pâlies, alanguies, d'une distinction et d'une beauté voulues, aidées même. Pareil phénomène s'était produit en France et s'explique par la vie de cour, les coquetteries mises en commun, les intrigues suscitant un arsenal nouveau d'artifices, tant de manèges incompatibles avec la belle santé robuste des champs. Et si l'on a beaucoup médit de notre cour des Valois, il s'en faut que les belles filles de la suite d'Élisabeth, ou celles de la cour de Jacques Ier eussent été des perfections idéales. On a connu trop de cas joyeux, trop de petites histoires, certaines même poussées au plus loin, pour que l'art pieux des Anglais à couvrir leurs propres scandales ait réussi à éteindre tout. Et si nous voyons aux beautés de la cour anglaise, sous le roi Charles Ier, des morbidesses inconnues, si les tailles se sont effilées, les yeux agrandis et cernés, si les mains ont, depuis Holbein, acquis un joli fusèlement patricien, la cause en est dans mille pratiques, dans cette sélection appliquée par les Anglo-Saxons aux êtres de race. Peut-être Van Dyck, qui est au moins autant diplomate que peintre, voudra-t-il faire sa cour, en exagérant ce qui est alors le barème des élégances et du charme, la matité des chairs, la noble attitude, la sévérité exagérée des yeux ou des bouches; le fait est que ces

expressions deviendront chez lui comme un poncif, rarement abandonné, lorsqu'il s'agit de grandes dames. Toutes n'ont pas des phtisies, des cirrhoses, toutes en voudraient paraître atteintes, parce qu'il est galant, précieux et noble de n'avoir pas la robustesse éclatante des servantes. C'est le temps chez nous des ruelles, de l'hôtel de Rambouillet, des précieuses; l'Angleterre, qui importe du continent bien des choses somptuaires, n'a point échappé à la contagion. Nous avons eu récemment, à l'exposition d'Anvers, la vision de Pénélope Wriothesley dans une étourdissante robe bleue. Or, les chairs sont de lait, les yeux de velours, et la robe n'a été choisie telle que pour accentuer et souligner davantage l'éclat opalin et presque invraisemblable des carnations à la mode. Pareillement, la lady Ritchie de M. F. Bischoffsheim, aperçue au même lieu, laisse apparaître des bras si longs, si minces, si audacieusement voulus hors des proportions naturelles, qu'on croirait à une difformité. Tel était alors le ton, la *fashion*, cette tendance à la fois précieuse — précieuse dans le sens que Julie d'Angennes prêtait au mot — et conventionnelle, ce qui, au fond, est tout un. Il y a chez le duc de Devonshire une Dorothée Sidney, comtesse de Sunderland, dans une robe de couleur orange; de la main gauche la belle personne s'en va effeuiller les roses d'une corbeille. C'est une des poses épisodiques recherchées de Van Dyck, mais par le geste, par la main, toute la personne exquise est animée d'un sentiment étudié et théâtral, très peu sincère. De même cette dame inconnue de Munich, qu'on n'a pas identifiée encore, et qui reçoit des mains d'un nègre une gerbe de fleurs. Celle-là est l'ancêtre des belles personnes que peindra Rigaud chez nous; elle est essentiellement maniérée, comme le serait une « bed-chamberwoman to the queen ». On a vu, un peu légèrement, dans ces façons inhabituelles, une importation du peintre, mais pourquoi, lorsqu'il nous montre des Allemandes ou des Flamandes, n'en poursuit-il pas le thème? Et si on lui voit peindre, en grand appareil mythologique, avec tout le cortège de nuages obligés, cette Française de race, devenue duchesse de Southampton, lady Rachel de Rouvigny, les formules applicables aux Anglaises sont mises de côté; l'œuvre est solennelle, elle n'est ni précieuse, ni raffinée, on la penserait de Rubens.

Ce n'est pas que, pour ramener à un type uniformément galant et précieux tant de visages divers, de masques aux atavismes multiples où la Normande, la Saxonne, l'Anglaise confondent leurs caractères, Van Dyck ne dût tricher ou mentir. Lors de son premier passage à Londres, lui adolescent encore, tout

aux préceptes de Rubens, il a rencontré Alathée Talbot, comtesse d'Arundel. On imaginerait à peine combien la race saxonne a marqué son empreinte physique chez cette lady, et comme, avec ses parures du règne de Jacques Ier, sa



Frances, comtesse de Dorset (château de Windsor).

tête frisottée et arrondie, Alathée Talbot rappelle l'Anglaise des champs, la serve des très vieux temps, devenue fermière. Eût-il repris le portrait à douze ans de là, Van Dyck se fût cherché des atténuations, un jeu d'ajustements, d'aménagements aussi, qui eussent voilé de quelque grâce les amplitudes désolantes. Il ne l'avait su faire en 1620, son art avait gardé sa candeur et sa belle naïveté,

comme son modèle ignorait les préciosités encore. On connaît de lui d'autres œuvres exécutées au même temps ; l'une serait Ann-Sophie Herbert, comtesse de Caernavon, une autre, la comtesse de Carlisle. Celles-ci infiniment plus étudiées dans leur allure, plus aristocrates de sang n'ont point tant souffert. Toutefois il leur manque le commentaire littéraire que Van Dyck imaginera à son retour d'Italie, lorsqu'il aura vu Titien, et se sera approprié de ses phrases. Son expérience de pratique, sa courtisanerie même, jointes aux goûts des ladies, aux nouvelles esthétiques consacrées, constitueront la formule de sa note anglaise. A première vue, et sans nulle gêne, nous savons aujourd'hui reconnaître le Van Dyck de Londres d'avec le Van Dyck d'Anvers ; ce sont là deux hommes très différents, parlant deux langues aussi dissemblables dans leurs termes que sont le flamand de l'anglais. Et ce que ses œuvres nous apprennent tient, pour une part égale, à la philosophie de l'histoire et à l'art. Nous sentons, en présence de toutes ces belles anglaises, dont pas une ne sourit franchement, dont bien peu consentent l'atti-



Lucy, comtesse de Carlisle (château de Windsor).



A. Van Dyck. — Dame inconnue
(musée de Munich).

tude anecdotique, que le *cant* est né là-bas, que rien n'est moins goûté par elles qu'une exaltation avouée ou un mouvement de l'âme. Réfléchies, songeuses, sans accessoires oiseux ni arrière-plans travaillés, dans la posture la plus simple, elles n'admettent rien, sinon l'utilité parfois d'un éventail ou d'une fleur. En revanche, elles fausseront volontiers le vrai par les couleurs de leur teint, le fuselé invraisemblable de leurs doigts, les recherches voluptueuses du regard, des coiffures pleines de surprises. Lorsqu'un peu agacé de cette solennité perpétuelle, Van Dyck sort des canons reçus, c'est lui-même qu'il peint avec un tournesol, sa femme Marie Ruthwen qu'il habille en « Clorinde », comme on la voit dans une toile appartenant à M. John C. Harford, ou jouant du violoncelle, comme elle est au musée de Munich. Une lady douterait qu'il fût décent de paraître ainsi présentée.

Quelle vie est celle de Van Dyck à Londres ! Depuis que le caprice l'a consacré peintre officiel du peerage, c'est grand'peine qu'il vive. Le roi Charles Ier, la reine Marie-Henriette le sont allés visiter à maintes reprises dans cet atelier de Blackfriars, où les intervalles de séances sont occupés par les festins et les divertissements. Homme prodigue et magnifique, dépensant comme il gagne, à la volée, avec ses chevaux, ses carrosses, son personnel de valets d'aides-peintres, ce palais luxueux, Antoine Van Dyck passionne et stupéfie. Il paraît étrange aux marchands de la cité, plus étonnant encore aux lords, qu'un simple artiste tienne pareil rang dans le monde, et qu'un roi lui fasse révérence. De l'étonnement naïf à la considération distinguée des courtisans ou des officiers, à l'admiration des femmes qu'il accommode royalement et qu'il flatte, c'est peu de temps à courir, et, de fait, Van Dyck n'attendit guère. On s'explique ainsi qu'en moins de huit ans, de 1632 à 1640, son activité prodigieuse ait suffi à plus de 300 toiles, dont la moitié au moins de 2 mètres et représentant le personnage en pied ! Jabach, son ami, nous a dit ses habitudes de travail, ses exigences, on pourrait dire sa coquetterie de pratique. Quel que fût le modèle reçu par lui, il ne poursuivait jamais la séance plus d'une heure pleine. Une autre personne attendait le tour, remplaçait la première, et la palette une fois changée, Van Dyck se réinstallait, jusqu'à six ou huit fois le jour. Coupé de banquets, de comédies, et parfois de bals, le travail inexorable minait lentement sa nature nerveuse et exaltée. Et dans le nombre de ces ladies, attirées par sa gloire, toutes n'étaient pas des inconnues pour lui ; certaines, comme lady Stanhope, s'amuseront de l'homme, provoqueront, en

des flirts un peu osés, ce qu'il laisse volontiers paraître dans ses discours de romanesque et de tendre. C'avait été pour le punir de ses passions fugitives, mais répétées, que sa maîtresse Marguerite Lemon, une Française, — avait juré de lui couper le poing — le poing de la main aux chefs-d'œuvre ! Puis, lorsqu'il s'était marié à je ne sais quelle descendante lointaine des Stuarts, petite-fille du comte Gowrie, Marie Ruthwen, l'existence lui était devenue plus lourde encore, parce que Marie Ruthwen, jalouse et emportée, avide, par surcroît, ne pouvait admettre qu'il oubliât le solide de son art pour de passagères sottises.

En sincérité, bien peu de celles qui l'étaient venues chercher à Blackfriars l'avaient trouvé indifférent. Dès son arrivée à Londres il avait inconsidérément fourni aux commérages un aliment par ses relations avec Venetia Stanley. Or, Venetia est la femme de Kenelm Digby, un savant homme, un ami de l'artiste qui l'a voulu accueillir des premiers, et l'honorer. Venetia est une blonde adorable : son galbe est d'une aristocratie éprouvée et langoureuse; comme on a beaucoup trop médit, Van Dyck la voudra peindre allégoriquement avec, dans une main, une fleur, et, dans l'autre, un serpent. Morte jeune, morte peut-être de la calomnie, il la fera, une autre fois, sur sa couche funèbre, belle comme dans la vie. Que n'avons-nous pu reproduire cette dernière œuvre où l'artiste avait dû mettre le meilleur de son cœur ! Des trois cents autres, de la production fièvreuse de dix ans, combien se retrouvent et en quel état ? Où est lady Stanhope, gouvernante de la princesse Marie d'Angleterre, la future duchesse d'Orléans, qui, je le disais, s'est divertie d'un flirt avec le peintre, en a reçu un portrait splendide tout aussitôt envoyé à Carey Raleigh, son amant ? Où sont les ladies *fleuries*, celles qui, au lieu d'un éventail, tiennent une fleur? Elisabeth Villiers, jolie blonde, tenant une rose ; la brune et élancée duchesse de Richmond, un bouquet de roses; Marguerite Smith, veuve de Thomas Carey, ou Jane, fille de lord Wenman, des tulipes? Celles que les graveurs plus ou moins habiles nous ont gardées sont très nombreuses, mais ce n'est pas le tiers en nombre de celles que Van Dyck a peintes : Françoise Bridges, comtesse d'Exeter, aujourd'hui dans la collection Strawsbury ; Marguerite Smith, lady Herbert, au duc de Buccleugh, Ann Villiers, comtesse de Morton, chez le comte de Pembroke ; Thérèse, lady Shirley, à Petwortl; Elisabeth Leigh, comtesse de Southampton, à la comtesse Grey : Mme Killigrew, Ann Carr, comtesse de Bedford ; Catherine, comtesse de Chesterfield; Rachel Fane, comtesse de Middlessex ; Pénélope Naughton, comtesse de Pembroke,

bien d'autres encore, mais qui n'ont ni la grâce, ni la beauté de celles là. Nous chercherions vainement en France l'une de ces femmes adorables, le Louvre ne nous en offre aucune. A Madrid, c'est la duchesse d'Oxford; à La Haye, la duchesse de Buckingham, et cette Ann Vake, comtesse de Sussex, peu jolie, mais divinement peinte en ses larges collerettes Louis XIII, avec ses manches bouillonnées, son éventail de plumes et la particularité d'une bague au pouce de la main gauche. Qui la verrait gravée par Pierre Clouwet serait étrangement surpris, car le traître graveur nous trompe. Lommelin, de même, nous a donné de fausses idées sur Catherine Howard, comtesse de Newburg, aujourd'hui au musée de l'Ermitage, et peinte sur la même toile que l'une de ses sœurs. Catherine Howard n'est point belle, elle est veuve de George lord Lenox, mais, dans sa robe blanche, avec ses pâleurs cherchées, les jeux de son demi-deuil blanc, elle est loin de la dondon triviale et lourde de Lommelin, si loin que jusqu'ici personne ne l'a reconnue. Une autre toile est au musée de l'Ermitage, montrant également deux femmes qu'on a dit être des Pembroke. L'une, âgée, est en blanc, l'autre serait bien Marie Villiers, duchesse de Richmond, personne plus jeune, fatiguée, qu'on dirait atteinte en ses œuvres vives, et dont les mains, exagérément longues, ont été voulues ainsi, par genre. Nous lui gardons le nom de



Marie Ruthwen, femme de Van Dyck (musée de Munich).

comtesse de Morton que lui donne le musée de l'Ermitage. Dans ce tableau Van Dyck a cherché les antithèses; des deux dames l'une est en clair, la vieille; l'autre en sombre, la jeune, et celle-ci a souhaité être ainsi, pour accentuer davantage ses pâleurs, et faire montre d'une plus notable aristo-



La comtesse d'Oxford (musée de Madrid).

cratie. Ne faisons donc jamais reproche à Van Dyck de ces chairs molles, diaphanes et morbides, celles de Marie-Henriette d'Angleterre ou de la duchesse de Richmond, on les lui demande, on les lui ordonne ainsi, et lui-même finit par ne les plus voir autres.

La comtesse de Sunderland, au duc de Devonshire, est le plus bel exemple de cette glose banale appliquée à tout, car cette dame n'est point dans les fluettes, loin de là. Tout en elle témoigne du « bon point » dont Brantôme



A. Van Dyck pinx.　　　　Heliog. Braun, Clément & Cie

ELISABETH ET PHILADELPHIE WHARTON

Musée de l'Ermitage

soulignait volontiers les formes opulentes. Cependant la lady est blanche, blanche d'une pâleur fardée, sur laquelle les frisons châtains de la chevelure mettent comme des virgules d'encre noire. Mais si nous entendons les critiques qui ne trouvent ni physionomie, ni vie dans le regard, nous aurons lieu d'être stupéfaits. La comtesse de Sunderland a regardé Van Dyck, comme il souhaitait qu'on le regardât, en mettant dans ses yeux une infinie tendresse. Toutes faisaient des frais en sa présence, parce qu'il avait sa légende, qu'il était joli homme et galant, qu'il parlait bien et s'amusait de l'effet produit par lui. Dorothée Sidney n'a point cherché à dissimuler le charme trouvé par elle dans le tête-à-tête ; elle pince ses lèvres pour ne pas sourire.

Il faut, pour bien comprendre le convenu de ces poses et de ces toilettes, démêler ce que les connivences entre l'artiste et le modèle y apportent de théâtral, feuilleter l'album des costumes anglais gravés par l'Allemand Wenceslas Hollar. Sous le titre d'*Ornatus muliebris*, Hollar décrit, en 1643, les élégances de la société londonienne, ce que portent en réalité les grandes coquettes d'alors, à la maison ou par la ville. Théoriquement ces atours sont les mêmes, ce sont les pareils frisons de cheveux, les satins identiques, de très semblables collerettes de point ; toutes ces parures ne diffèrent de celles retrouvées aux portraits de Van Dyck que par la note vécue, l'expression de vérité. Mais d'elles aux nôtres, de la figurine d'Hollar à celles d'Abraham Bosse le Parisien, ce sont très peu de divergences. On sent que la mode précieuse des Françaises s'est expatriée, et que si le maître Antoine Van Dyck semble s'en éloigner dans les lignes générales, dans l'esprit surtout et la philosophie, il le fait sciemment, « par littérature », comme Hyacinthe Rigaud jettera aux épaules de ses modèles les brocards d'or de pure fantaisie. Avant tout il veut plaire, et le moyen sûr n'est pas d'être sincère, de copier simplement, mais bien au contraire de produire en peinture ce qu'on sait devoir être agréable. Quelque jour nous verrons chez nous Isabey auréoler les dames de la Restauration de tulles aériens, tout à fait seyants et jeunes ; il n'aura garde d'en priver les femmes mûres. Van Dyck est un courtisan de même ordre ; ses costumes ne sont pas ceux qui lui ont été présentés, mais des passe-partout, préparés par lui, choisis dans leurs nuances, suivant les qualités du modèle, d'autant plus frais et pimpants qu'ils s'appliquent à des déclins formels. L'apparence austère de ces toilettes n'est point en faveur du goût des ladies; elle constate simplement que le bon ton,

le genre aristocratique s'accommodent mieux alors de réserve et de sévérité. D'où l'uniformité parfois déconcertante de ces portraits splendides, le sentiment qu'on a d'avoir déjà aperçu l'œuvre ailleurs, et comme résultat, l'impression d'admirer de merveilleux poncifs, distincts seulement par quelques riens, la couleur des robes, la nuance des cheveux, ou la disposition des mains.

Nous ne retrouverons plus avant Reynolds un artiste ayant, comme Van Dyck, écrit en portraits l'histoire d'un règne, et identifié avec une société au point de l'avoir conformée à ses goûts, et pliée à son esthétique particulière. La cour de Charles Ier est, pour une grande part sociale, la cour du peintre flamand. Traité en prince, ou si l'on veut en ambassadeur, appointé sur le pied des personnages les plus hauts dans la hiérarchie, Van Dyck s'est attaché à la maison royale, et, s'il prouve son loyalisme, c'est en dédaignant le marchand riche, le « marmouset » de Londres, dont l'outrecuidance présume contre la reine ou contre le roi, et entretient une opposition malsaine. La simple mistress, la bourgeoise opulente est rare dans son œuvre ; ce n'est point là ce qu'il cherche, ni ce qu'il veut. Il n'est pas sans souffrir des difficultés de l'heure, et il n'est point rare que Charles Ier réduise de moitié des honoraires convenus, pour éviter les représentations de ses ministres. Toutes les belles ladies célébrées par Van Dyck, si calmes, si assurées, vivent au temps du Covenant, de la Terreur religieuse de Laud, quand Strafford inquisitionne et proscrit. Certaines, et non les moins belles, se mêlent aux histoires, tiennent le parti de la reine, ou se sont insurgées contre elle. On en a vu assister du haut d'une fenêtre au supplice de Leighton, et Leighton est fouetté, on lui fend le nez et on lui coupe les oreilles, en punition de je ne sais quel libelle. Telles passions se dissimulent sous le masque de sérénité que leur impose le maître flamand ; il les a comme conquises à la paix momentanée. La génération qu'elles préparent, et qui, à vingt ans de là, s'épanouira à la cour restaurée des Stuarts, est naissante alors ; son adolescence se passera dans les émigrations, les gênes, et, loin de se former à l'adversité, elle ne cherchera qu'à se reprendre, qu'à retrouver des éléments de jouissance et de luxe. Les décadences de la société anglaise remontent donc jusqu'à Van Dyck, il les a décrites inconsciemment, avec leurs vices sournois, leurs faux semblants, tout ce qui se cache de malsain et de vilain sous de majestueux dehors. Les Stuarts eurent de tout temps cette misère, qu'ils fussent catholiques ou réformés, de faire naître autour d'eux un état de pathologie morale.

où les vertus sombraient incontinent. Van Dyck y eut sa part modeste, mais il l'eut incontestablement. Lorsque fort désabusé, surmené par cette existence folle, déjà touché à mort, il se résout à quitter l'Angleterre, on est en 1640. Arundel, son protecteur, est en exil ; Charles Ier s'est réfugié à York ; Strafford



ANN WAKE, FEMME DE SIR SHEFFIELD (musée de La Haye).

est mort sur l'échafaud. Dès le mois de mai 1641, Van Dyck est à Paris, guettant à la cour une commande officielle qui ne lui vient pas. En dépit des troubles, il repasse à Londres, où, peut-être, il pourra rétablir sa santé ébranlée et reprendre ses travaux. Tout occupé qu'il fût de ses propres disgrâces, Charles Ier, rentré à Londres lui aussi, promet des sommes immenses à qui

pourra sauver le peintre indispensable; c'est en vain. Le 9 décembre 1641, Van Dyck mourait à Blackfriars, avant les pires histoires du règne, encore que tout ne fût pas très limpide alors. C'était pour le peerage une des pertes les plus cruelles; on s'était habitué à considérer Blackfriars un peu en fondation d'état, en officine indispensable. Qui pourrait succéder au maître disparu? Ce n'était personne, ce Dobson, son élève, dit-on, mais en tout cas si loin de Van Dyck, si peu dégrossi encore. C'était moins encore les miniaturistes, dont la plupart se contentaient de copier en petit les tableaux du grand patron. D'après lui, Peter Oliver a peint sur carton d'assez curieux portraits du comte et de la comtesse d'Essex, aujourd'hui chez le comte de Carlisle; c'est une pauvreté. Avec Van Dyck, toute une période de l'histoire d'Angleterre s'arrête; le peu d'années qui séparaient cette société du désastre final n'eussent point laissé de loisirs féconds; c'était l'heure qu'il fallait. Devenu vieux, chenu et caduque, Van Dyck n'eût plus été Van Dyck.

Toutefois, si l'on cherche son influence et qu'on l'isole des temps où il véeut, il apparaît comme le véritable ancêtre, non seulement de l'art spécial du portrait en Angleterre, mais de ce que les gens de là-bas considéreront plus tard comme leur bien propre, la distinction raffinée. Antérieurement à Van Dyck, nous ne la sentons nulle part; il aura contribué non pas seulement à établir un rite, une tenue, mais presque une orthodoxie, hors de laquelle la société anglaise ne consentira plus à vivre, ni surtout à se montrer. Nous allons étudier tantôt son continuateur proche: de celui-ci aux autres, en passant par une succession de talents et de génies, nous arriverons jusqu'à notre temps, avec, toujours, la tradition de Van Dyck, vénérée comme une religion suprême et magnifique. Cherchons aux expositions contemporaines de l'académie de Londres le portrait de femme, n'est-ce point encore du Lawrence ou du Reynolds de transmission? Or, Reynolds, c'est une soumission indiscutable à Van Dyck. Il faudra un tempérament d'Anglo-Saxon brutal et frondeur comme celui d'Hogarth pour s'abstraire, mais on l'écoutera peu chez lui, et combien, s'il croit être la vertu et Van Dyck le vice, sera-t-il stupéfait du peu de succès de ses mercuriales!

Henri BOUCHOT.

(*A suivre.*)



A. VAN DYCK. — DEUX DAMES ANGLAISES (A droite, Catherine Howard comtesse de Newburg)
(musée de l'Ermitage).

ANTOINE WATTEAU[1]

V. — L'EXISTENCE DE WATTEAU (*Fin*)

C'est à peu près à cette date qu'une idée de mourant s'empare de lui. S'il allait à la campagne, l'air pur ferait sa guérison prompte et certaine. L'abbé Haranger[2] s'est empressé de lui obtenir de son ami Philippe Le Fèvre, intendant des Menus, la libre disposition de sa petite maison de Nogent-sur-Marne. Watteau s'y est rendu et Julienne l'y est venu voir avec sa femme. Même le maître a dessiné, devant Mme de Julienne, des paysages dont il compte se servir bientôt. Nous le retrouvons à Paris, le 3 mai, fort souffrant d'une névralgie « qui lui a pris tout le côté gauche de la tête et ne lui permet pas de dormir ». Le médecin Mariotti lui donne ses soins. Il fait une chaleur terrible. Le malade a fini récemment de lire le traité de Léonard sur la peinture et le voilà tout à la lecture de lettres de Rubens. Son unique plainte est de ne pouvoir dessiner à sa guise. « Je ne fais pas ce que je veux, dit-il. Les pierres grises et la sanguine sont toujours dures et je n'en peux avoir d'autres. » Si son ami Julienne lui veut bien rendre visite, comme il le lui demande, Watteau lui montrera pourtant « quelques bagatelles, comme ces paysages de Nogent dont il a jeté les pensées devant Madame de Julienne ». La mort seule l'arrachera de son chevalet.

[1] Cinquième article. Voir la *Revue* des 10 février, 10 mai, 10 août et 10 septembre 1901, t. IX, p. 87, 313, et t. X, p. 105 et 163.

[2] Cet abbé Haranger, chanoine de Saint-Germain-l'Auxerrois, qui se montre pour Watteau un ami si dévoué, nous est présenté par le *Mercure* (août 1721) comme « un homme qui aime les bons tableaux et en a des meilleurs dans son cabinet ». Antoine de la Roque orthographie son nom « Larancher ». Mariette (notes manuscrites de l'œuvre de Watteau, à l'Arsenal), orthographie de même et rectifie ensuite : *Aranger*. Le brave chanoine, que nous retrouverons dans les *Figures des différents caractères* (nº 198) en Géronte de la comédie italienne, devait être une relation particulière du peintre et de Gersaint, non de la Roque, de Julienne, de Crozat, etc.

Quelques jours encore : l'été est revenu, le pauvre homme ne se peut plus supporter à Paris. Gersaint l'installe à Nogent où, trois fois par semaine, lui-même vient passer la journée. Auprès du maître, le curé de la paroisse est très assidu. Le peintre des *Fêtes galantes* a fait, en sa vie, peu de tableaux religieux : il en fait un, hélas ! trop de circonstance, pour son nouvel ami. C'est le *Christ mourant*, peut-être entouré d'anges [1], duquel dira froidement Caylus : « A défaut d'autre mérite, il avait au moins l'expression douloureuse du malade qui le peignait ». Tandis qu'il l'exécute, des scrupules s'éveillent en sa conscience. N'a-t-il pas, quelquefois, offensé le ciel par des dessins lascifs ? Gersaint reçoit aussitôt des instructions pour lui apporter de son atelier de Paris d'énormes paquets de feuilles d'études. Combien le maître tourmenté n'en brûle-t-il pas !

Un autre regret le tenaille. Ses impatiences envers Jean-Baptiste Pater ont forcé le jeune artiste à le quitter. Il en est résulté pour lui un dommage ; partant une réparation lui est due. Vite que Gersaint cherche son ancien élève, qu'il le trouve et le lui amène ! Pater, depuis ses difficultés avec Watteau, est retourné, pour un temps, à Valenciennes, où ses défis portés à la corporation de Saint-Luc l'ont rendu impossible. On l'a vu courir, ensuite, les boutiques du pont Notre-Dame et du quai de Gesvre, offrant aux marchands parisiens de petits sujets copiés ou imités des fantaisies de son compatriote illustre, et c'est pour le duc de La Force qu'il travaille actuellement [2]. Au premier appel transmis de Nogent, il accourt. Watteau l'accueille à bras ouverts, lui prodigue ses conseils, le réchauffe, l'encourage. Ces belles heures, douces et tristes, jamais Pater ne les oubliera. Il ne parlera plus de son maître que les larmes aux yeux.

L'air de la campagne ne procure au poitrinaire aucun bien-être. Tout d'un coup, en son incessant et insatiable désir de changer de place, le souvenir de sa ville natale et de sa famille lui refleurit au cœur. A Valenciennes, auprès des siens, sans nul doute sa santé pourra renaître. A-t-il appris la mort de sa grand'mère Catherine Reuse-Watteau « frappée le premier jour de mai » ? Sa vieille mère, son frère Noël, héritier et successeur de son père, ses parents nombreux sont toujours là, du moins, pour l'entourer et le soigner. Son parti

[1] Edmond de Goncourt a relevé cette mention au catalogue de la vente Marchand en 1779 : « Un Christ en croix entouré d'anges. Hauteur, 46 pouces ; largeur, 35 ». C'était sans doute ce tableau.

[2] Cf. P. Foucard : *La jeunesse de J.-B. Pater* ; journal *l'Art*, 1895.

est pris : il abandonnera ce Paris où il souffre. Gersaint reçoit l'ordre de dresser immédiatement l'inventaire de son mobilier et d'en faire la vente sans délai. Dès que Watteau pourra se mettre en route, le bon marchand lui facilitera le voyage en l'accompagnant.

Cependant, la faiblesse du malade augmente. Le pressentiment de l'agonie lui est survenu. Nous savons par le fidèle Gersaint qu'il a fait son testament.



DESSIN DE WATTEAU (musée du Louvre).

Ses amis Julienne, Crozat, l'abbé Haranger, Hénin, Gersaint lui-même, et peut-être aussi quelques autres, tels que Payleur de Londres, seront gratifiés de ce qu'il laisse à son avis de plus précieux : ses dessins[1]. Le pres-

[1] Watteau, tout le long de sa vie, a dû faire présent de beaucoup de ses œuvres à ses amis, mais plutôt de peintures que de dessins, car il gardait soigneusement ses études comme des documents pour l'avenir. Caylus qui s'étend sur sa rare générosité ne fait pas allusion au moindre don d'un croquis. Au dire de Gersaint, les seuls légataires des dessins étaient Julienne, Haranger, Hénin et lui-même, mais le souvenir consigné par Payleur au dos d'une feuille dessinée par le peintre et plus encore la note positive du catalogue de la vente posthume de Crozat, en 1742, au sujet des neuf dessins de Watteau possédés par le riche collectionneur, prêtent à réfléchir. Payleur écrivait au revers d'un croquis : « *Dessin que Watteau a laissé en mourant à moy son ami Payleur, Juliet 1721* ». Si le personnage reste énigmatique, qu'on se rabatte sur Crozat qui ne l'est point. « Ces dessins, lisons-nous au catalogue de ses œuvres d'art, *sont ceux que le peintre légua en mourant à M. Crozat* ». Il y a donc eu d'autres bénéficiaires que les quatre nommés par Gersaint, soit que le

sentiment funèbre ne l'a pas trompé : le 18 juillet, il rend l'âme... On creuse sa fosse au cimetière de Nogent où, le lendemain, suivant l'usage, son corps a dû être porté après la cérémonie religieuse. Lesquels de ses intimes ont conduit le grand peintre au lieu de son repos ? Tous, je l'imagine, car tous, Crozat, Julienne, Caylus, Hénin, Haranger, Jean-Jacques Spoede, Antoine de



Dessin de Watteau (musée du Louvre).

la Roque, l'ont sincèrement aimé et sincèrement le pleurent. Mais la vérité est que, sur ses dernières heures et sur ses funérailles, nous n'avons pas un détail. Impossible de reconnaître même la place où il repose, poussière mêlée aux poussières. L'acte mortuaire a disparu. Le testament ne s'est point retrouvé. L'inventaire dressé par Gersaint a péri. Si, par malheur, le bon

brave homme, à des années de distance, eût la mémoire un peu brouillée, soit que le mourant eût complété son acte par des dispositions particulières et non écrites. Il est, d'ailleurs, douteux que le testament visât autre chose que les documents d'atelier. L'unique véritable héritier de Watteau fut, par le fait, son frère.



A. Watteau. — Les charmes de la vie

(d'après la gravure d'Aveline).

marchand n'avait eu à rédiger le catalogue de vente du cabinet de Lorangère, nous en serions réduits sur la fin de Watteau à la note lugubrement froide de l'Académie, au procès-verbal de sa séance du 26 juillet : « La mort de M. Watteau, peintre, académicien, a été annoncée ».

D'ordinaire, la disparition d'un homme célèbre suscite quelque mouvement de sympathie pour sa mémoire. Il ne nous reste, du lendemain de l'enterrement, que deux ou trois témoignages immédiats. Crozat écrit, le 11 août, à Rosalba, revenue à Venise : « Nous avons perdu le pauvre M. Watteau. Il a fini ses jours le pinceau à la main. Ses amis... doivent publier un discours sur sa vie et son rare mérite... » Antoine de la Roque, toujours titulaire du privilège du *Mercure*, fait insérer, dans le numéro de sa gazette du même mois d'août, une notice de forme trop banale où l'éloge du « gracieux et élégant peintre, fort distingué dans sa profession », aboutit à cette conclusion médiocre : « Sa mémoire sera toujours chère aux amateurs de peinture. *Rien ne le prouve mieux que le prix excessif auquel sont aujourd'hui ses tableaux de chevalet et petites figures* ». L'abbé Fraguier, de l'Académie des Inscriptions, compose, en l'honneur du maître admiré, une mauvaise épitaphe en vers latins, introduite, depuis, par Julienne dans sa *Vie abrégée de Watteau*, préface du *Recueil de figures de différents caractères*. Ce n'est qu'en 1739 que commencent à se produire des travaux plus sérieux, avec le monumental *Recueil de dessins gravés* édité par les soins de de Julienne lui-même. Les notes de Gersaint aux catalogues des ventes Quentin de Lorangère et Angrand de Fonspertuis viendront à leur tour en 1744 et 1747. En 1748, Caylus lira devant les académiciens assemblés sa *Vie de Watteau*. Les annotations et additions de Mariette à l'*Abecedario* d'Orlandi, rédigées sur ces entrefaites, ne seront tirées des papiers du vieil érudit qu'en 1891 par Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon. Je ne parle que pour l'acquit de ma conscience de la brochure anonyme de 1736, « l'Ennuy d'un quart d'heure », avec ses deux fadaises rimées en souvenir du maître et à l'éloge de la comtesse de Verrue et de MM. de Glucq et de Julienne, possesseurs d'un grand nombre de ses tableaux : *L'Art et la Nature réunis par Watteau* et *La Mort de Watteau*, ou *La Mort et la peinture*. Il n'y a pas lieu de s'y arrêter.

La liquidation des biens laissés par le maître est faite par Gersaint au profit de Noël Watteau, maître couvreur et marchand à Valenciennes, frère cadet de l'auteur de l'*Embarquement*. Ces biens ne montent qu'à neuf mille

livres, comprenant les six mille que Julienne avait « sauvées du naufrage », et trois mille, résultant de la vente du mobilier de l'artiste, ordonnée par lui et, suivant l'apparence, déjà réalisée de son vivant. Ce misérable pécule d'un élu de la gloire sera transmis à son héritier naturel presque à la veille de son mariage avec Jeanne Fourniez, béni le 3 novembre de cette douloureuse année 1721. Si l'on en croit les affirmations de plusieurs catalogues de vente, Pater aurait pris à son compte non seulement le soin de peupler de figures les deux derniers tableaux d'architecture de Philippe Meusnier, mais aussi l'achèvement de diverses toiles ébauchées de la main du grand peintre — notamment le portrait du peintre Rinders, représenté avec sa femme, et une « *Fête champêtre donnée dans un beau jardin* [1] ». Hélas! la fabrication du « faux Watteau » n'aurait pas eu besoin d'être autorisée de tels exemples. Elle sévit déjà ; elle va sévir plus encore. La mode a partout adopté les mousseuses fantaisies du pèlerin de Cythère. Entre ses visions originales et les imitations, souvent serviles, des Pater et des Lancret, — pour ne citer que les meilleures, — d'innombrables confusions sont en voie de s'établir. Le pis est que, même en goûtant son genre, très peu de connaisseurs comprennent son esprit créateur. Caylus lui reproche d'être « infiniment maniéré » ; Mariette déplore que ses dons n'aient pas été développés et qu'il n'ait pu « dessiner la grande manière ». Aux yeux de ces intraitables juges, c'est le style qui a manqué à Watteau. Et qui, cependant, a eu plus que lui le vrai style — le style de la vie de son temps et de son pays?

VI. — L'INVENTION SENTIMENTALE, L'EFFORT TECHNIQUE ET LES PRATIQUES DE COMPOSITION ET D'EXÉCUTION DE WATTEAU

Il est pour nous d'intérêt majeur de déterminer, en nous référant à tout ce qui précède, l'essor de la faculté créatrice, la formation du talent technique, le régime de composition et d'exécution chez un artiste aussi personnel que

[1] La « fête champêtre dans un beau jardin », appartenant à M. de Gevigney, garde des titres et genealogies de la bibliothèque royale, s'est vendue à l'hôtel Bullion, le 1er decembre 1779, le même jour que le paysage de Michel Boyer completé par Watteau. Le portrait de *Rinders et de sa femme* figure au catalogue de la vente après decès de Prousteau, capitaine des gardes de la Ville, en 1769. Ce peintre « Rinders », complètement inconnu et dont Watteau aurait commencé le portrait, ne serait-il pas le « Renden, maître peintre au quai de Gesvres », qui fit, après la mort de Pater, opposition à ses heritiers, en reclamation de deux petits tableaux « coppies de Watteau », representant des *Comédiens*, remis au defunt *pour les retouches* (Papiers du notaire Ballot, aux archives de l'etude de M. G Perard, 66, rue des Petits-Champs, et communication de P. Foucard au congrès des Sociétés d'art de 1891)? Tout cela sent terriblement l'organisation des fabriques de faux. Le temps n'est pas loin où les pastiches de Watteau, donnés pour des originaux, rempliront l'Europe.

Watteau. Trop d'aperçus sont, forcément, restés vagues en cours de récit, et mainte prémisse attend ses conséquences. J'anticiperai le moins possible sur l'examen spécial des principales œuvres du maître divisées par catégories, car



L'ABBÉ HARANGER EN GÉRONTE
(nº 198 des *Figures des différents caractères*).

Antoine Watteau, le long de sa carrière, s'est essayé en tous les genres, d'une curiosité parfois déçue, mais faisant également et tour à tour pressentir Chardin et Greuze, Boucher et Fragonard. On conviendra seulement que, dans un tel sujet où, de proche en proche, les éléments les plus distincts se compénètrent, il est difficile de ne jamais ni anticiper ni revenir en arrière. Au bref,

je me restreindrai de mon mieux, pour le quart d'heure, aux trois points de vue solidarisés ci-dessus, avec le souci de faire connaître non plus l'homme en qui et par qui vit l'artiste, mais l'artiste lui-même exclusivement considéré en face de son art.

Le trait dominant de l'art de Watteau, c'est l'éveil constant, au contact de la vie, d'une fantaisie si puissante qu'elle enveloppe la vie même, et si loyale qu'elle lui laisse tous ses signes intimes en la transfigurant. Le maître est d'une telle pureté de conscience esthétique qu'il se détache tout de suite de ce qui ne lui est pas entré dans l'esprit et au cœur par les yeux en de vivants prototypes. Les mythologies traditionnelles, chères aux grands peintres qu'il admire le plus, ne sont pour lui que des exercices de peinture, desquels, manifestement, il n'abuse pas. Il n'a abordé qu'une seule fois un sujet historique, et son esquisse de la *Naissance du duc de Bourgogne*, improvisée à l'instigation d'un confrère en mal de carton de tapisserie, ne témoigne guère en faveur de ses aptitudes d'historien. Plus loin, on en sera juge. En matière de religion, bien qu'il soit bon catholique, son inspiration est faible. Ses tableaux sacrés n'ont point jailli de son émotion au sein du réel. Ils sont aimables — et convenus. Au contraire, tout ce qui lui a été suggéré par la réalité s'impose à nous, pleinement humain, significatif, spontané, vrai jusque dans la transformation féerique. Watteau peut montrer le plus singulier dédain des vraisemblances, travestir tous ses personnages, reproduire la même figure deux ou trois fois dans la même composition, amalgamer dans un tableau des éléments déjà utilisés en d'autres; rien n'y fait. Le charme souverain agit seul : tout semble parfaitement naturel, exquisement discret comme une confidence très délicate et qui touche. Sur quelles bases le maître a-t-il donc inventé ses visions ? En quelles traditions a-t-il puisé ses ressources de savoir et de légitime adresse ? Quelles sont ses méthodes et ses habitudes de travail ? Voilà bien les questions qui nous sollicitent.

Qu'on veuille se souvenir ici des étapes esthétiques de Watteau depuis son arrivée à Paris. Claude Gillot lui a fait aimer tout ensemble l'imprévu des rencontres, les types et les mouvements surpris au dehors, les réunions populaires et les fictions du théâtre, où des personnages, vêtus d'habits d'emprunt qui les spécifient, rendent l'existence en un petit nombre de traits saillants, quasi symboliques. Ainsi se sont identifiés en lui le goût des quintessences et l'amour de la vérité observée. Ses figures les plus travesties resteront foncièr-

rement humaines, vraies de physionomie, d'allure et de geste, nettement expressives selon leur humeur imaginée d'après la sienne. Chez Claude Audran, non plus que chez Gillot, le jeune homme ne dépense uniquement sa bonne volonté en caprices d'arabesques et de saynètes décoratives : il se complaît en de rêveuses promenades dans l'étendue des jardins du Luxembourg et y dessine des paysages ; jette sur le papier de lestes croquis de promeneurs, de passants,



Louis XIV mettant le cordon bleu au duc de Bourgogne a sa naissance
d'après la gravure de N. de Larmessin.

de soldats ; développe intérieurement sa vie sentimentale par ses longues contemplations des choses et ses relevés précis de dessinateur ; se pénètre, enfin, comme à son insu, dans la galerie du palais, des surabondantes magies allégoriques et des clartés de Rubens, appelées à resplendir en lui plus tard. Son installation à l'hôtel Crozat le met bientôt en des conditions décisives pour la prise de conscience de son génie. Dans une existence large et mondaine, égayée de fêtes, bercée de continuels concerts de musique, enrichie d'inces-

santes révélations de grâces individuelles et d'élégances sociales, fortifiée par la vue perpétuelle d'œuvres d'art proposées à l'admiration des raffinés et aux réflexions de l'artiste, Watteau s'est complété en tout point, conformément à sa nature. L'hiver, on le sait, il dessine, tantôt d'après les maîtres, tantôt d'original. L'été, j'ai dit ses séjours à la villa de Crozat, à Montmorency, jadis construite par le peintre Lebrun et entourée de jardins superbes, avec de larges percées, de grandes lignes fuyantes, des rideaux de verdure, des fontaines et des statues. Quelle douceur d'errer en ces espaces, et quel agrément, aussi, l'ombre et la fraîcheur ménagent aux entretiens! Mais combien, par surcroît, ce décor est propice aux assemblées de plaisir où, dans le mystère à peine bruissant, sous la lumière tendre, chaque parole se fait amoureuse! On s'assied en cercle ou l'on se disperse, on danse ou l'on se promène, on écoute un air de flûte, on sent passer la chanson d'un guitariste dont on jouit distraitement, on devise, on chuchote, on sourit, on se tait, on s'abandonne à sa béatitude, sans plus rien craindre, ni rien désirer. Si la sensualité s'allume en plusieurs, Watteau ne s'en aperçoit point. Seul règne en lui l'afflux, toujours croissant, de vie sentimentale. Ses yeux regardent; c'est son cœur qui voit.

Au sein de cette réalité charmeuse, ouverte aux prestiges des impressions et des réminiscences, un poète grisé n'arrive plus à démêler que son idéal. L'imaginaire serre de si près le réel, le réel entre en telle communion avec l'imaginaire qu'ils s'identifient en une même et divinement véridique apparence. Le peintre ne ment pas à la nature; il ne s'affranchit pas de l'observation; il ne se met en mal de donner à ses peintures aucun intérêt artificiel. Nul prétexte littéraire ou très formel ne motive habituellement ses compositions; le lien de ses groupements est généralement fort libre. Ses personnages, aux vêtements empruntés à la comédie italienne ou à la garde-robe des modes galantes, jouent des scènes à peine explicites et, pourtant, très claires, et souvent se contentent de vivre harmonieusement auprès les uns des autres, suivant leurs sentiments divers. Vainement chercherait-on en ses tableaux une forme fausse, une silhouette incertaine, un geste de formule, un détail inexpressif, un accord de tons louches, une notation ambiguë. N'étant ni aventurier, ni philosophe de profession, il emploie pour traduire ses pensées personnelles le langage personnel et des métaphores à sa convenance. Il faut entendre son dialecte fait de mots justes, de tours curieusement imagés, mis en œuvre d'après une syntaxe correcte et même savante, mais individuelle au premier chef.

d'une complication naturelle et correspondant à un état d'esprit typique et à un mode social singulier. Les moindres éléments en viennent de source vive en un jaillissement en quelque sorte musical. Les appropriations en procèdent de sa manière de sentir et de rêver. Et cette manière cadre si bien à celle de



PAYSAGE, d'après un dessin de WATTEAU (n° 230 des *Figures des différents caractères*).

ses plus raffinés contemporains qu'ils se disputent immédiatement ses simples et subtils ouvrages.

Les imaginations du théâtre hantent Watteau. Remarquons seulement qu'il ne s'arrête guère qu'aux thèmes les plus primitifs, les plus réductibles à la rudimentaire pantomime de la comédie italienne. L'humeur lui survient, une fois, de peindre les comédiens français en habits tragiques : leur accoutrement pompeux, leur noblesse voulue et ronflante lui inspirent cette ironique fantaisie de faire entrer par le fond le plus inattendu trouble-drame, un Crispin armé d'une rapière de capitan[1]. Il s'amuse en perfection des Arlequi-

[1] *Les comédiens français*, tableau du musée de Berlin, gravé par Liotard.

nades de primordiale humanité. Les divertissements ou opéras-ballets tels que les *Fêtes vénitiennes*, les *Fêtes de l'été*, et d'autres où paraissent des Sylvie, des Climène, des Valère, des Doris, voire des Colombine et des Arlequin, le laissent également tout ravi. Ces fictions ressemblent si bien à des fêtes galantes! D'une paysannerie de Dancourt, jouée à la Comédie-Française, nous établirons bientôt qu'il a dégagé l'idée de son chef-d'œuvre, l'*Embarquement pour Cythère*. Est-on surpris, en dépit de tout, à le voir si volontiers travestir ses modèles en Mezzetins ou en Léandres et réunir en ses *Conversations dans un parc* et ses *Concerts champêtres* des masques descendus des planches italiennes, des bergers d'opéra, de pimpants amoureux, de jeunes belles parées d'un goût plus récent? On peut relire l'épisode du *Galant jardinier* de Dancourt où les principaux acteurs de la pièce, sous couleur de remplacer des bouffons d'Italie qui ont fait faux bond, se déguisent à leur manière pour improviser une fête en plein air[1]. Je ne suis pas bien sûr que les parcs du XVIIIe siècle n'aient jamais encadré sous leurs ombrages de divertissements de ce genre. Maints passages de mémoires familiers nous décèlent l'attrait pour nos aïeux des mascarades bigarrées. Lorsque Watteau peignait, par



PAYSAGE, d'après un dessin de WATTEAU
(n° 272 des *Figures des différents caractères*).

[1] *Le galant jardinier*, comédie en un acte et en prose de Dancourt, représentée pour la première fois à la Comédie Française, le 22 octobre 1704.



A. WATTEAU. — LES COMÉDIENS FRANÇAIS
d'après la gravure de Liotard.

exemple, son ami Sirois « sous un habit de Mezzetin », jouant de la guitare, et M. Bougy[1] en personnage galant, coiffé d'un toquet de velours, jouant de la basse de viole, l'un et l'autre dans un jardin et parmi de jolis compagnons en costumes de théâtre, rien ne me prouve qu'il fût bien loin de la vérité. En fin de compte, il demeure incontestable que son génie a fondu la vie et le rêve, faisant du rêve la consolation de la vie et de la vie elle-même l'éveilleuse et la modératrice du rêve. Là est le principe tout instinctif, de ses *Pastorales*, et l'aboutissement, à cet égard, de nos successives allégations. Et si, maintenant, assurés du secret de son idéal, nous regardons travailler l'enchanteur, peut-être définirons-nous plus précisément que nous n'avons pu faire encore le mode de ses acheminements techniques, la notion de ses méthodes d'agencement et ses moyens de réalisation.

L'action des vieux maîtres. — Dans quelle mesure les études entreprises par Watteau d'après les vieux maîtres, chez Crozat ou ailleurs, ont-elles contribué à son avancement ? Pratiquement, elles ont donné de l'autorité et de la liberté à son dessin, de la largeur, de la souplesse et de la noblesse à sa peinture. Virtuellement, elles ont éclairé son horizon. Sur ses progrès de dessinateur, ses biographes n'ont qu'une voix : de Julienne à Caylus et de Gersaint à Mariette, tous font dater son meilleur temps de son entrée à l'hôtel de la porte Richelieu, alors qu'il se met aux prises, le crayon à la main, avec des originaux d'Anvers et de Venise. Les croquis de Titien et de son élève Domenico Campagnola, de Padoue, l'ont, comme on le sait déjà, principalement captivé. Il en a pu dégager mainte bonne leçon à l'endroit de la construction d'un motif et de sa distribution en grands plans fermes. J'ai eu sous les yeux, autrefois, au cabinet du marquis de Chennevières, plusieurs de ses copies de paysages de Titien où se justifiait le dire de Caylus sur son penchant « pour les beaux sites, les beaux feuillés, les belles fabriques » du chef de l'école vénitienne. Une sanguine de Watteau conservée au Louvre[2] se rattache sensiblement à Campagnola. C'est un site accidenté, fortement raviné, aux plis de terrain notés en traits hardis, fermé, au fond, par une

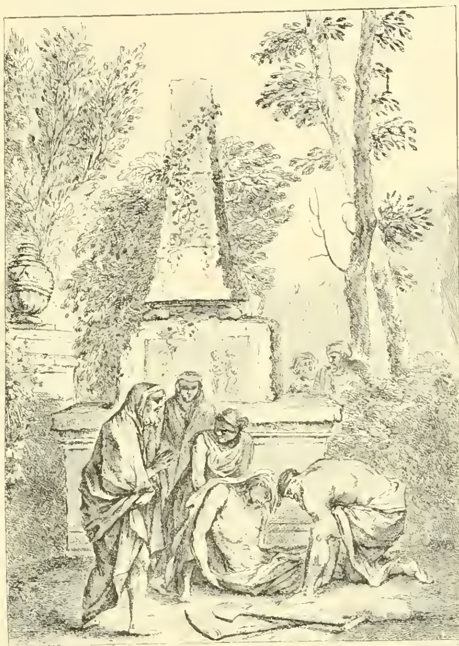
[1] On connaît à l'époque de Watteau, deux personnages du nom de Bougy : Jean-Jacques Révérend de Bougy, marquis de Colonges, brigadier des armées du roi, et Guillaume-Joseph de Croissey, seigneur de Bougy, conseiller au parlement de Rouen. Il semble, à s'en rapporter au physique, que ce dernier soit le héros du *Concert champêtre*, gravé par Audran, mais on n'en a pas la preuve.

[2] Dessin catalogué sous le numéro 1342.

âpre colline couronnée d'un village assez fantastique d'où émerge une tour ronde, ceinte à mi-hauteur d'une galerie de bois saillante, avec un double donjon crénelé, des maisons étagées d'encorbellements de charpente et des bâtisses en surplomb. En avant, deux jeunes hommes sont accroupis, cheveux bouclés, habits collants, l'un s'appuyant au sol, l'autre semblant caresser la chevelure de son camarade. Rien ne rappelle, en tout cela, le genre spontané de notre peintre et tout y fait penser au « Campagnol » s'inspirant de son maître — témoin le célèbre dessin à la plume de Titien de la collection Malcolm, dont l'aspect, l'esprit, le bourg perché sur un coteau et le personnage vu de dos, au premier plan, offrent de si frappants rapports avec ce qu'on voit ici. L'ami de Crozat copie, du reste, uniquement pour s'instruire. Les paysages de sa façon n'ont point de ces ampleurs tourmentées. Son acquis de métier ne le conduit jamais à des pastiches. Il crayonne suivant les mêmes vues d'instruction des figures d'après Véronèse, Rubens, Jordaens, Van Dyck et bien d'autres. Les catalogues des ventes Julienne, Mariette et d'Argenville, en 1767, 1775 et 1778, nous font au moins comprendre à quel degré sa recherche graphique a été persévérante et variée.

Tout à la fois, son attention se porte sur la pâte et la couleur. En ses débuts, il touchait sa peinture petitement et se tenait aux tons des feuilles mortes. Ses deux tableautins du musée de l'Ermitage, à Pétersbourg, tirent au brun roux. C'est d'une palette brune qu'est sortie la *Rencontre d'Arlequin*, du musée de Nantes, présumée de sa main. La *Signature du contrat de la noce du village*, de la galerie d'Arenberg, à Bruxelles, œuvre très authentique, n'a que des détails de fraîcheur, sans clarté brillante d'ensemble. Tout le monde, par surcroît, a constaté devant cette toile la justesse des appréciations de Bürger : exécution mince, types de femmes « poupées d'éventail », emploi de recettes d'improvisateurs de panneaux décoratifs pour l'enluminure vermillonnée des mains et des visages... Or, le temps vient où le peintre entend mieux nourrir, mieux soutenir et mieux envelopper sa facture et douer ses colorations de rayonnantes transparences au service d'un dessin affranchi de formules. J'ai fait allusion, précédemment, aux *Quatre saisons* de la salle à manger de Crozat. Là, certainement, l'évolution de Watteau a eu son prélude. A travers les estampes où elles survivent, ces figures allégoriques un peu froides, d'une proportion que l'artiste s'était jusque-là refusée, proclament encore son ambition d'une lumière plus épandue, d'un modelé plus généreux.

Le groupe du *Printemps* ou *Couronnement de Flore*, surtout, ne s'est pas prévalu en vain de l'enlacement de deux corps juvéniles, exaltés en plein ciel [1]. Mais, dès que Watteau est en position d'analyser assidûment des morceaux de grands coloristes, son émancipation éclate en ses moindres tentatives. Une



TOBIE FAISANT ENTERRER LES MORTS

D'après la gravure de Huquier.

de ses mythologies entrées au Louvre par la donation de Louis La Caze. *Jupiter et Antiope*, doit beaucoup aux conseils de Titien ; une autre, le *Jugement de*

[1] Caylus rapporte que les figures étaient « presque demi-nature » et les taxe de « *sèches* et de *maniérées, quoiqu'elles aient été exécutées d'après les esquisses de M. de la Fosse* ». Cette dernière assertion est d'une fausseté reconnue par la critique récente. Les dessins originaux des figures de l'*Automne* et du *Printemps* faisaient partie de la collection de Goncourt et le sage M. de la Fosse ne pouvait les revendiquer. Il est possible que la peinture fût timide, mais l'auteur n'en poursuivait pas moins un but de peintre nouveau pour lui et ceci ne fait aucun doute. Pour les compositions, elles visaient à un genre classique dont son libre esprit le détourna promptement.

Pâris, rend hommage aux précieux avis de Rubens. Sur un thème emprunté à Véronèse sans dissimulation, le charmant *Amour désarmé* du château de Chantilly chante de nouveau la chanson vénitienne, en notes ambrées et vermeilles[1]. Et, soudain, une magnifique peinture, la *Diane au bain*, de M. Stéphane Bourgeois, nous annonce que Watteau est parvenu à fondre dans le plus savoureux et le plus personnel accomplissement les secrets techniques de Titien, de Véronèse et de Rubens. Ce n'est rien qu'une femme nue, assise au bord d'un ruisseau sur une double draperie blanche et rose, en un lumineux paysage où se profile, au fond, sur la droite, un petit coteau surmonté de « fabriques » vaguement titianesques ou campagnolesques. La jambe gauche sur le genou droit, elle essuie son pied. Un bruit vient jusqu'à elle : elle se retourne sans s'interrompre. La donnée est franco-italienne, sans grande signification ; la facture et la couleur ont profité de tout et s'épanouissent délicieusement dans le caractère le plus français.

Au surplus, le maître dont l'action pratique a été sur Watteau prépondérante est manifestement Rubens[2]. Son admiration pour ce coloriste confine à l'adoration absolue. Je ne résiste pas au plaisir de citer tout un passage d'une de ses lettres, à l'adresse de Julienne, à laquelle il m'est arrivé de faire allusion : « Il a plu à M. l'abbé de Noirterre de me faire l'envoi de cette toile de P. Rubens où il y a deux têtes d'anges et, au-dessous, cette figure de femme plongée dans la contemplation... Depuis le moment où je l'ai reçue, je ne puis rester en repos, et mes yeux ne cessent pas de se retourner vers le pupitre où je l'ai placée comme dessus un tabernacle ! On ne saurait se persuader facilement que P. Rubens ait jamais rien fait de plus achevé... » Comme on s'explique, après cela, sa requête pour conserver encore un peu de temps le manuscrit des lettres du glorieux flamand ! Le maître d'Anvers lui a suggéré plus que tout autre l'emploi de fins glacis, posés sur une préparation vigoureuse dont la vigueur fleurit et se nuance. Que de tableaux du peintre de

[1] La gravure de l'*Amour désarmé*, par Benoît Audran, porte l'expresse mention suivante : « *D'après l'invention de Paul Véronèse* ».

[2] Ses dessins d'après le grand artiste, cités dans les vieux catalogues, sont en nombre infini. Une feuille, provenant de la collection His de la Salle, montre trois groupes de sa *Kermesse* du Louvre. Une autre, issue de la collection Schwiter, reproduit le groupe de l'homme embrassant une femme, joyeusement renversée sous son étreinte et Watteau l'a transporté dans sa pastorale de *La surprise*, en changeant les costumes. Plus d'une figure de ses compositions avoue, presque directement, l'influence de l'Anversois. Qu'on regarde, plutôt, dans *Le passe-temps*, la belle promeneuse en robe de satin et en grand chapeau à plumes. L'auteur de l'*Embarquement* a, enfin, dessiné le *Portrait de Rubens âgé de XXX ans*, gravé en fac-similé par Gilles Demarteau.

Valenciennes, tels que la *Finette* à la robe d'un blanc à reflets bleus verdâtres, l'*Indifférent*, tout vêtu de bleu et de rose, les *Assemblées dans un parc*, les *Pastorales*, l'*Embarquement pour Cythère* et le *Portrait de Julienne*, se parent de la sorte d'une subtile séduction, diverse à l'infini. Si, par hasard, quelque œuvre de Watteau accuse des parties de ton dur, on peut être certain que



L'Amour a l'ane, d'après un dessin de Watteau.

des restaurations fâcheuses l'ont déveloutée de ses glacis et ont fait reparaître les dessous combinés pour un effet de transparence. Nous en avons au Louvre un exemple avéré dans le *Faux pas*. Les mains des personnages n'ont tourné au rouge étrange et violent qui les distingue que par la maladresse d'anciens nettoyeurs. En tout cas, le procédé *rubénien* du maître en ressort à vif. Watteau est un peintre aux dessous puissants conçus pour jouer sous des pâtes délicatement fondantes.

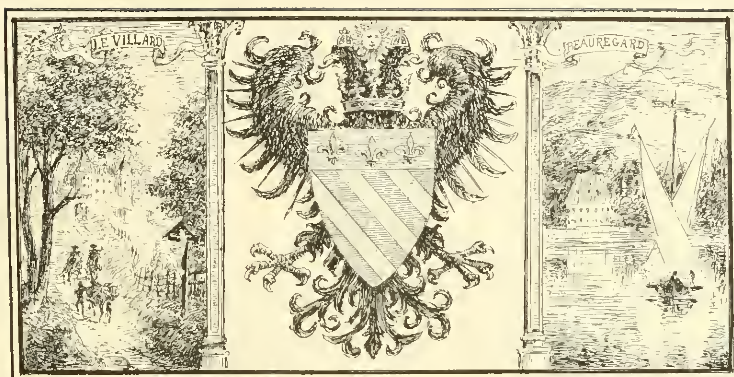
Enfin, après avoir fait la part des traditions du passé dans la formation du talent d'exécution de notre artiste, on en vient aisément à croire qu'un ordre

d'inventions poétiques et rêveuses, très conformes à ses rêveries, a dû exciter son imagination même. La collection de Denon, dispersée en 1826, contenait un *Concert champêtre* de son pinceau, présentant trois jeunes musiciens sous la direction d'un batteur de mesure et une jeune femme en train de les écouter. Le catalogue de la vente fait suivre la description sommaire de ces mots : *Précieux tableau dans lequel Watteau a imité le Giorgione*. Telle qu'elle s'offre, l'indication a son prix. Il s'agit sans doute de quelque appropriation très libre du fameux *Concert champêtre* de Giorgio Barbarelli, vendu à Louis XIV par le banquier allemand Jabach et passé en notre musée national. Le peintre a pu être admis à le considérer parmi les œuvres de la collection royale et nulle vision n'était mieux faite pour le toucher de son charme de rêve évoqué en un cadre d'apaisante solitude. Mais le maître a pu connaître aussi, au moins par la gravure sur bois de Christophe Jagher, le *Jardin d'amour* de Rubens. Comment n'être pas convaincu, quand on regarde la série de ses *Réunions en plein air*, qu'il a eu la révélation de cette étonnante assemblée de sept jeunes filles et de quatre jeunes gens, tous beaux, gracieux, richement ajustés, doucement occupés d'amour au milieu d'un parc embelli de portiques et rafraîchi de jaillissantes fontaines ? Le peintre-poète a bu à des sources de poésie qui le grisaient de ses propres songes.

L. DE FOURCAUD.

(*A suivre*).





UN AMATEUR OUBLIÉ

COSTA DE BEAUREGARD

A Monsieur le Marquis Costa de Beauregard,
de l'Académie Française.

Mon cher ami,

C'est bien le moins que je vous dédie cette modeste étude, puisqu'elle est puisée tout entière dans votre livre *Un homme d'autrefois*, monument exquis élevé par votre talent et votre cœur à la mémoire de votre ancêtre qui le méritait par un caractère et des vertus que l'adversité semblait accroître encore.

F. S.



Le lecteur, qui aime les documents vécus, préférera, nous n'en doutons pas, les pages si vivantes du marquis Albert Costa de Beauregard et celles si primesautières écrites par notre jeune artiste Henry Costa, à notre prose personnelle et aux variations que nous aurions pu exécuter sur ce thème *Un jeune prodige en 1765*.

Nous nous bornerons donc, en plaçant à côté de la correspondance artis-

tique de Costa les reproductions de ses trop rares tableaux, à faire en quelque sorte une illustration de ses lettres : nous espérons ainsi en doubler l'intérêt.

Henry-Joseph Costa était né au château du Villard, en Savoie, en 1752.

L'atmosphère qui régnait dans la vieille demeure seigneuriale était bien faite pour mûrir promptement un esprit éveillé et développer des goûts artis-



Le marquis Henry Costa de Beauregard

tiques. Son père, le marquis Alexis, comme nombre d'hommes de qualité de l'époque, était instruit ; il aimait la poésie et la musique et peignait agréablement sur émail ; sa mère, Mlle de Murinais, nature élevée et aimable, était aussi très cultivée. L'un et l'autre n'avaient rien de plus à cœur que l'éducation de leurs enfants, éducation intelligemment comprise où l'exemple tenait la première place et contre-balançait ce qu'avaient de trop pédagogique parfois les leçons du précepteur, l'abbé Baret.

Le marquis se connaissait en peinture : son père et son grand-père avaient

rapporté de leurs voyages en Hollande et en Italie des toiles de maîtres. « Chacune d'elles avait sa légende et les merveilleuses histoires que l'on contait sans cesse aux enfants sur la jeunesse des grands peintres avaient fait éclore la vocation d'Henry dans les singulières circonstances que voici :

« Sortant un jour de son cabinet, où l'assourdissaient les cris joyeux que dominait encore le fausset de l'abbé le marquis Alexis trouva son fils qui achevait de barbouiller un panneau de la salle à manger. L'enfant avait juste cinq ans ; il tenait à la main une queue de poire et s'en servait comme de pinceau pour mélanger et étendre tour à tour de la brique pilée et du charbon, les seules couleurs qu'il eût pu se procurer. Henry copiait un Caravage. Si étrange que fût cet essai, le dessin et la couleur étaient incroyables pour un enfant et l'ensemble tellement extraordinaire que le marquis, moitié riant, moitié pleurant d'émotion, enleva son fils dans ses bras et le dévora de caresses. Le petit se laissait faire et passait de mains en mains.



L'atelier du Villard

« Beau métier de gentilhomme que ce métier de barbouilleur, » s'écria le chevalier de Saint-Remy, un vieil ami de la maison. Mais l'observation ne porta pas, et, depuis cette époque, le goût d'Henry pour la peinture ne fit que s'accentuer[1].

[1] A. Costa de Beauregard. *Un homme d'autrefois.*

Costa n'était pas du reste le seul exemple de précocité au point de vue des dispositions naturelles pour la peinture. Presque à la même époque, l'Angleterre s'émerveillait de deux petits prodiges : Tomy Lawrence, qui dès le même âge dessinait les habitués de l'Ours-Noir, l'auberge paternelle, qui pleurait de joie à neuf ans devant un tableau de Rubens et qui, à dix ans, vendait des portraits, et Georges Morland, dont les dessins étaient exposés par la Société des artistes quand il avait à peine six ans, et dont trois ans après les ébauches originales étaient payées cinq guinées la pièce.



Le chevreuil

A dix ans, Henry avait déjà un élève, c'était le notaire Girod, qui administrait les domaines du marquis mieux qu'il ne l'aurait fait pour les siens, considéré par la famille comme un véritable ami. Pendant une courte absence, Henry, dans une lettre à sa sœur, après lui avoir parlé des croquis de chiens, de chevaux et de paysans dont il meublait son portefeuille, la charge de dire qu'il sera très sévère pour le feuillé de M. Girod son élève. « Dis-lui, ajoute-t-il, que le Dominicain a été bœuf avant d'être ange et qu'il ne se décourage pas. » Et dans les soirées d'hiver, pendant que le marquis Alexis crayonnait à son plus jeune fils la fable du lendemain pour la lui faire mieux comprendre, Henry corrigeait sérieusement les déplorables dessins de M. Girod.

Au printemps de 1766, après de nombreux essais qui ne nous sont malheureusement pas parvenus, Henry achevait deux petits tableaux à l'huile qui vont jouer un rôle dans un des incidents de sa vie de jeune homme.

L'un nous montre un angle de l'atelier du Villard, haute pièce lambrissée de boiseries sculptées et dorées, avec une riche corniche dans le goût du XVIIe siècle ; pour principal ornement une pendule de Boulle sur son support.



Le chevalier de Murinais

Le tout très largement et très sobrement traité dans la demi-teinte et faisant ressortir les personnages. Henry d'abord, qui s'est représenté en habit citron, un carton sur les genoux et dessinant d'après la bosse, tout en écoutant la lecture que fait, debout derrière lui, le marquis Alexis, et que semble suivre avec un vif intérêt son grand-père, le marquis de Murinais. En avant, mais dans l'ombre, un domestique en livrée broie les couleurs. Le groupe est simplement et harmonieusement disposé, les physionomies sont expressives et vivantes.

Dans le fond, sur un chevalet, un autre tableau à l'huile. C'est un groupe de famille dans le parc du Villard. La marquise, assise au centre, ayant der-

rière elle Télémaque Costa, chevalier de Minorité de Malte, mort colonel de grenadiers, tient la main de sa plus jeune fille Clémentine, dont les deux grandes sœurs, Henriette, qui devint marquise de Faverges, et Félicité, debout derrière leur mère, complètent ce groupe charmant, très naturel de pose et bien dans l'air. Un garde présente un chevreuil vivant conduit par deux paysans, le père et le fils, qui le tiennent avec une faveur garnie de roses naturelles, tandis qu'un chien aboie au premier plan.



La marquise Henry Costa de Beauregard

Dans ces deux tableaux, Costa donna sa note bien personnelle comme composition et comme facture. Les scènes sont vivantes par la vérité de toutes les figures, des poses et des mouvements ; les colorations de l'intérieur de l'atelier sont aussi justes dans leurs demi-teintes que l'effet de plein air dans le coin du parc avec ses arbres d'un dessin peut-être un peu conventionnel, mais au feuillage léger et largement peint.

Le moment était venu de faire sortir Henry du Villard avec l'arrière-pensée de lui donner des conseils et des maîtres, et on le laisse partir pour Paris avec le chevalier de Murinais son oncle, un gendarme du roi, comme guide et chaperon : chaperon qui prêtait un peu à caution si l'on en juge par le portrait très enlevé du chevalier par Henry, qui a su rendre la physionomie distinguée et spirituelle de son modèle — donnant l'impression d'un petit maître plutôt que d'un sage mentor. Henry emportait les deux toiles dont nous venons de parler.

Première étape à Moulins, où le régiment du chevalier tenait garnison. « Mes tableaux, mon oncle et moi avons fait bon voyage, » écrit-il dans sa première lettre datée de Moulins, et sans s'arrêter à la description des brillantes assemblées où le chevalier le conduit, il montre déjà que l'art le prend

tout entier ; il fait un croquis du monument du duc de Montmorency, se promettant d'en dessiner ensuite avec soin les figures. Il en fait la critique raisonnée, vantant la « Charité », dans la tête de laquelle il retrouve les traits et



Don Quichotte et Sancho Pança

les caractères de la Vénus de Médicis, s'extasiant devant les draperies sous lesquelles « le nu se sent parfaitement », dit-il, louant les proportions de l'Hercule, etc. Ce jour-là même son oncle mit son talent à contribution en lui faisant faire des plateaux de sable coloré pour un grand souper qu'il offrait à ses amis.

Dès son arrivée à Paris, lorsque le chevalier, allant à ses affaires et à ses

plaisirs, le laisse se morfondre dans sa chambre d'hôtel, il en sort sous la conduite d'un laquais pour aller voir le monument le plus proche, la fontaine de la rue de Grenelle, où il admire les quatre génies dus au ciseau de Bouchardon. Puis, le *Voyage pittoresque de Paris* à la main, il visite les églises. L'architecture de Notre-Dame, écrit-il, est fort estimée, quoique d'un gothique *perfide* ?. Il admire Saint-Roch parce que M. Falconet, qui en a dirigé la décoration, « n'a voulu imiter personne et a donné un libre essor à son génie, qui se révèle dans tous les détails de l'ouvrage ». Notre jeune critique d'art avait, lui aussi, la prétention de n'imiter personne. Un jour où il commence à craindre d'avoir fait un voyage inutile, il a la bonne fortune de rencontrer le précepteur de M. de Gastine, un des rares jeunes gens dont il eût fait la connaissance, qui, ayant jugé ses essais dignes d'attention, le conduit chez Greuze. Laissons la parole à Henry dans cette lettre à son père au sortir de l'atelier :



GULLIVER

« Enfin, mon cher papa, mes affaires prennent un meilleur tour; quel homme, quel charmant homme que Greuze! Le gouverneur de M. de Gastine m'y a conduit ce matin, il nous a reçus avec toute la politesse imaginable, il parle comme un ange. Il nous a fait voir quelques esquisses qui sont sur son chevalet; le but de la peinture, dit-il, comme je le regarde, est d'être utile à la société. Il veut montrer le crime puni et la vertu récompensée. Il n'en est pas un qui ne soit un sermon... »

Puis il fait la description des tableaux, admire le groupement des figures



Costa de Beauregard. — Le retour de chasse

et leur expression et trouve l'ensemble de son œuvre supérieur à celle de Boucher, qu'il qualifie de « peintre à la mode et dont les sujets déshonorent la peinture et font perdre les mœurs », ce qui devait être pour plaire au bon abbé Baret. Il admire enfin les têtes, leur coloris, leur modelé inimitables, mais il critique les draperies, qu'il trouve lourdes et d'un coloris parfois douteux.

La seconde fois qu'il va chez Greuze, il porte ses tableaux. « M. Greuze, écrit-il, est rentré quelques moments après mon arrivée, je ne sais si c'est par politesse, mais rien ne peut égaler son étonnement en voyant ma peinture : les bras m'en tombent, m'a-t-il dit, et je ne croirais jamais, si ce n'est vous qui me le disiez, que ces tableaux sont de vous. »

Cet étonnement de Greuze justifie bien, il nous semble, le cas que l'on doit faire de ces œuvres. Greuze connaissait par expérience cet étonnement. Les professeurs de l'Académie n'avaient-ils pas douté aussi que le tableau qu'il leur présentait ne pouvait être de lui et ne l'avaient-ils pas obligé à travailler devant eux ?

Henry continue : « Je le priai de critiquer mes tableaux après les avoir considérés longtemps. « Je n'ai rien à vous dire, m'a-t-il répondu, sinon qu'il « faut bien vous garder de vous écarter de la voie dans laquelle vous êtes, « c'est sans contredit la meilleure et c'est par là que vous parviendrez aux « plus grandes choses. » Papa, tu sais bien qui m'a mis sur cette voie ; c'est à toi que s'adresse cet encens, pour moi je n'en arrête qu'une bien petite partie en chemin. »

Voilà notre jeune artiste lancé, et les amateurs de peinture sont unanimes, sauf Diderot, à vanter son talent.

« M. Greuze, écrit Henry, m'avait prié de laisser mes tableaux ; le surlendemain, je les ai trouvés sur un chevalet, entourés de M. Diderot et d'un autre connaisseur.....

« Après une charmante leçon du maître, M. Diderot a parlé de mes tableaux avec beaucoup d'esprit, mais peu de jugement, comme les gens de son espèce ; l'autre homme a pris un air capable et n'a rien dit. »

Comme il y va, notre petit homme. Il regimbe devant l'opinion du grand critique d'art de l'époque, et il caractérise assez bien du reste en deux mots les appréciations de Diderot en matière de peinture, où le parti pris perce trop souvent et qui sont parfois, pour les artistes qu'il n'aimait pas, moins solides et sérieuses que spirituelles.

Il montre également un peu de mauvaise humeur contre Boucher.

« Mon oncle, écrit-il, étant sorti en chenille, m'a laissé son carrosse, qui nous a conduits chez le divin Boucher; c'est un vieux bonhomme plus crevé, plus usé qu'on ne saurait le dire. » L'opinion de notre jeune artiste pour le maître concorde avec celle que Diderot formulait à peu près à la même époque en traitant Boucher de léger caduc et paresseux. « Il était occupé à *bousiller* un mauvais petit tableau qu'il a déjà fait cent fois; il a vu mes tableaux, dont il a été dans le plus grand étonnement. Il a trouvé toutefois qu'il y manquait cet art, cette habitude qui caractérisait les maîtres. J'en suis convenu aisément avec lui. Boucher m'a conseillé de copier quelques bons tableaux flamands, ce serait assurément très bien si je le pouvais ».



Robinson Crusoé

H. Costa continua à visiter les cabinets des plus fameux collectionneurs et les ateliers des peintres en renom. Il porte ses tableaux chez Vien, qui en est surpris et demande à les garder pour les montrer à des connaisseurs. « Pour Van Loo, » il le trouve « médiocre peintre de portraits. Il traite cependant bien les draperies, mais à force de mannequin, pas ombre de perspective et de goût. Van Loo m'a parlé de mes tableaux on ne peut plus sottement, voilà peut-être la raison de mon impertinence ».

Cependant, ce n'était pas tout que les suffrages des peintres, il manquait à son talent une consécration nécessaire en ce temps : l'approbation de Mme Geoffrin et des habitués de son salon. La lettre suivante nous dit qu'elle ne lui fit pas défaut.

« Mme Geoffrin est une bonne grosse femme qui m'a beaucoup appelé

petit drôle, petit bonhomme, petit garçon, puis a fini par m'inviter à un dîner d'artistes, d'amateurs et de beaux esprits. A l'heure dite, le lendemain, je me suis présenté avec mes tableaux. Mme Geoffrin m'avait prévenu qu'elle ne me recevrait pas sans cela.

« La dame se trouvait en compagnie de Vernet et d'un M. Mariette, possesseur d'une riche collection d'estampes.

. . . .

« Il y avait à dîner M. de Marigny, le duc de La Rochefoucauld, Marmontel, Cochin, le célèbre graveur, et plusieurs autres personnes dont je n'ai pas su le nom. Chacun y avait apporté quelque chose : Vernet, un tableau nouvellement arrivé d'Italie et que l'on croit de Corrège ; M. de La Rochefoucauld, un petit tableau peint en camaïeu sur marbre et incrusté par un procédé que personne ne connaît ; M. Mariette, un portefeuille plein de ses plus belles estampes ; M. Cochin, des dessins à la plume, et moi mes tableaux. J'ai été fort surpris que tout le monde me connût. Mme Geoffrin disait en me présentant : « M. le comte de Costa, dont vous avez sans doute entendu parler ».



Angélique et l'ermite

« Quoi, c'est lui ? — Oui vraiment, oui beaucoup. »

« Je n'ai point été trop embarrassé, et la maîtresse du logis ne m'a point si fort traité de petit bonhomme. »

Peu après, et sans avoir dessiné à l'Académie comme Greuze l'y avait autorisé, sans avoir reçu les leçons de ces maîtres sur lesquels il comptait au départ, Costa revenait au Villard. Il dut continuer à peindre livré à sa seule inspiration. Nous avons de lui trois tableaux de cette époque : *Le retour de chasse*. Dans un paysage de Savoie, des groupes de chasseurs à cheval pré-



Roger, fuyant le palais d'Alcine, combat le Farfadet

cèdent et suivent un char rustique sur lequel est ramené le cerf ; la meute suit ; détail assez curieux : deux coureurs en riche livrée, avec la toque à plume, accompagnent la voiture. Dans le fond, des serviteurs et le mulet chargé des provisions. Avec un ciel d'une charmante tonalité, la composition est bien équilibrée et vivante, les chevaux rappellent ceux de Carle Vernet. Costa a dû se souvenir aussi, en faisant ce tableau, de celui de Wouwermans, qu'il avait admiré dans la collection de M. de Julienne et qu'il décrit dans une de ses lettres.

Mais là où Costa se montra observateur plein de finesse et excellant dans la reproduction de ce qu'il voyait, c'est dans le tableau de l'*Intérieur du*



H. Costa de Beauregard pinx

Héliog Arents

INTÉRIEUR DU "VILLARD"

(Collection de Mr le Mis Costa de Beauregard)

Imp.

Villard. Il ne s'est pas borné à faire des ressemblances, mais bien une scène de famille, composition intéressante par son action, où chaque figure est bien à sa place et avec sa physionomie propre. Henry, debout, sa palette à la main, présente aux siens le portrait de sa sœur Félicité. Celle-ci, debout également, semble surprise et cherche à retrouver sa propre image ; l'expression aimable du sourire du marquis Alexis, placé devant elle et toujours un livre à la main, montre que dans sa pensée Henry devra réussir dans ce « métier de barbouilleur ». Le frais visage d'une autre sœur, Clémentine, respire l'étonnement ; sa capote de bouillonnés roses est traitée d'une façon spirituelle, ainsi que la fanchon à ruban multicolore de la marquise ; le casaquin de piqué blanc de celle-ci est rendu avec une conscience et une souplesse dignes d'un maître hollandais, comme aussi le tapis de la table, en brocatelle verte et rouge aux tons éteints. La marquise, le menton posé dans ses mains, regarde attentivement le portrait. De profil, une loupe à la main, le marquis de Murinais, avec, sur la joue, le rond de taffetas qui cache la cicatrice d'une balle. Enfin, vu de dos et tenant un bilboquet, Télémaque Costa.

Les étonnements de Greuze et de ses amis auraient été autrement vifs devant cette toile où Costa se montre un peintre réaliste par excellence — trop réaliste certainement pour Boucher ou pour Van Loo, — mais ce n'est pas un mince mérite à une époque où l'idéal de la peinture s'éloignait assez de la réalité, cachant le plus possible les imperfections de la nature humaine, la représentant sous un jour de convention où tous les hommes devaient avoir grand air, toutes les femmes être élégantes et distinguées, même lorsqu'elles ne se faisaient plus peindre en Dianes chasseresses ou en Vestales. Quelques peintres seulement, comme les humoristiques Troost et Hogarth ou, dans un genre plus classique, Chardin, Leprince et Vernet, cherchaient leurs sujets dans les scènes de la vie ordinaire. L'arrangement de l'*Intérieur du Villard* est naturel et facile, l'exécution scrupuleuse et solide, les têtes pleines de vie ; les mains seules trahissent l'insuffisance d'études premières de notre jeune artiste. Rien de plus charmant que l'air demi-modeste avec lequel l'auteur montre son œuvre.

Costa était donc en grand progrès lorsqu'en 1770 il fit un voyage en Italie avec son père, où tous les deux sont reçus membres de l'Académie des Arcades. Malheureusement, la vue des chefs-d'œuvre des maîtres, au lieu de l'exalter, le découragea, et à la dernière page de son album de voyage, il

écrivit son testament artistique : « Je mets ici le signet ; j'ai de l'humeur contre le Titien, je suis enragé contre Raphaël ; ils sont trop au-dessus des hommes pour qu'après eux personne ose tenir un pinceau. Je sens en moi des choses que je ne pourrais traduire. Un sot persévérerait ; moi, je m'arrête et ne poursuivrai pas plus longtemps un but que je désespère d'atteindre. »



La Tentation de Saint Antoine

Une seule fois, Costa reprit ses pinceaux, dix ans plus tard, pour faire le portrait de sa femme. Il avait épousé sa cousine germaine, Geneviève de Murinais, aussi spirituelle que laide. Il l'a représentée jouant de la harpe ; au premier plan à droite, le petit Eugène Costa, qui fut tué à l'ennemi à seize ans[1].

[1] Quatre des tableaux d'Henry Costa, qui appartiennent au marquis Costa de Beauregard, ont figuré, en 1898, dans l'exposition rétrospective organisée par la Société artistique des amateurs à la salle Georges Petit. Leur succès fut si considérable que M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, exprima le souhait de voir un jour au Louvre *L'intérieur du Villard*.

La Révolution enleva Henry à sa retraite ; comme tous les gentilshommes savoyards, il reprit du service, abandonnant pour cela une charge de cour, et montra en toute occasion sa grande intelligence, son courage et la fermeté de son caractère. En 1794, il est quartier-maître général du corps d'armée du général Colli, et après Montenotte, lorsque l'armée française est entrée dans Mondovi, en 1796, c'est lui qui signe par ordre du roi une suspension d'armes



La Tentation de Saint Antoine

avec le général Bonaparte. Il avait si bien défendu les intérêts qui lui étaient confiés, avec tant d'énergie et de dignité, que dans ses *Mémoires* Napoléon dit de Costa « qu'il s'exprimait avec facilité, qu'il avait de l'esprit et se montra sous des rapports avantageux ».

Puis vinrent les misères de l'exil. Ses biens étant séquestrés, n'ayant plus son grade dans l'armée et par suite plus de traitement, c'est en donnant des leçons de dessin à Lausanne qu'il put, pendant quelque temps, gagner de quoi ne pas mourir de faim. Mais les privations et les soucis de la vie matérielle n'étaient rien à côté de la plaie toujours saignante faite à son cœur par la mort de son

fils Eugène, tombé sous ses yeux, frappé d'une balle au combat de la Sacarella.

Il sortit une seconde fois de sa retraite, rappelé par Charles-Emmanuel, qui le nomma quartier-maître général de l'armée. Mais la lutte de ces sept années allait finir à Marengo.

Quand la paix de Paris eut consacré l'annexion de la Savoie et du Piémont à la France, l'armée piémontaise fut licenciée et le marquis Henry, ruiné par la Révolution — le Villard avait été pillé et Beauregard, sur les bords du lac de Genève, brûlé — fut obligé d'accepter l'hospitalité de son beau-frère le marquis de Murinais, au château de Marlieux, dans l'Isère. On ne saurait imaginer une hospitalité plus large que celle que trouvèrent à Marlieux les nombreux parents qui revenaient d'émigration. Chacun s'y occupait de son mieux. Chacun avait dans l'immense pièce qui servait de salon une fenêtre où était installée sa table de travail. C'est là que, pour se délasser de son grand ouvrage sur l'*Histoire de la Maison de Savoie*, Costa composait de nombreux dessins à la plume inspirés par ses lectures ou par la conversation du moment. C'est Don Quichotte, Robinson Crusoé, Gulliver, Renaud et Armide, les fables de La Fontaine qui lui fournissent les sujets. Quel illustrateur plein de mouvement et d'humour il eût fait ! Quel malheur qu'il n'ait pas gravé lui-même quelques-uns de ses dessins, comme les *Tentations de saint Antoine*, dans le goût d'un Callot du XVIIIe siècle, et cet *Ésope contem-*



LE SAINT APOTHICAIRE



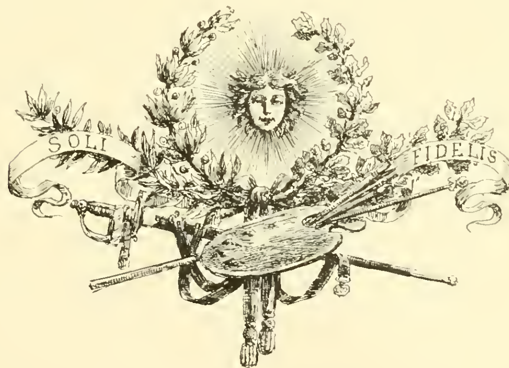
Costa de Beauregard. — Ésope et les animaux (dessin)

plant les richesses de la nature qui rappelle les meilleures gravures d'après Oudry[1].

On trouvera peut-être que le bagage de notre peintre est mince, mais comme un véritable talent et un talent absolument personnel s'y fait jour, il nous a paru intéressant de le mettre en lumière. Si, en effet, l'on ne doit pas plus distinguer d'amateurs en peinture qu'en littérature, si les œuvres doivent être jugées d'après leur mérite intrinsèque et non d'après la qualité des personnes, ces toiles du marquis Henry Costa de Beauregard nous montrent que cet amateur par excellence avait les qualités et l'étoffe d'un vrai peintre.

FOURNIER-SARLOVÈZE.

[1] Les originaux des dessins que nous reproduisons appartiennent à M. le comte Costa de Beauregard, qui a bien voulu les mettre à notre disposition, et sont au château de Beauregard.



LES RÉCENTES ACQUISITIONS

DU MUSÉE DU LOUVRE[1]

DÉPARTEMENT DE LA PEINTURE

1897-1901

ÉCOLE FRANÇAISE

On connaît la rareté des primitifs français; le Louvre n'en possède guère et cependant quoi de plus intéressant, de plus précieux pour nous que ces premiers essais de notre art national? Aussi doit-on se réjouir particulièrement de l'important achat qui a fait entrer au Louvre une suite de huit dessins de l'école française du xve siècle, relatifs à l'histoire de la guerre de Troie : de véritables peintures à l'aquarelle ces modèles de tapisserie sur lesquels nous n'insisterons pas, notre collègue et ami M. Jean Guiffrey, à bonne école pour connaître la question, leur ayant consacré ici même[2] une intéressante étude. Rappelons seulement que la série fut achetée au prix de 8.000 francs.

C'est une véritable acquisition, faite par le Louvre, sans bourse délier, que ce retour de Versailles de deux petits portraits français du xvie siècle, de ceux que l'on mettait autrefois sans distinction sous le nom de Clouet, mais que l'on est plus porté à attribuer aujourd'hui à ce maître délicat, peu connu encore, hollandais d'origine, mais français par son talent, Corneille de la Haye, dit Corneille de Lyon.

Un de ces deux portraits, déjà publié par M. H. Bouchot[3] comme une œuvre authentique de Corneille de Lyon, représenterait le duc Louis de Montpensier, et aurait été peint en 1548, l'année de ce voyage de la cour à Lyon, qui permit à Corneille de reproduire les traits des seigneurs à leur passage. Cette peinture provient de la collection de Roger de Gaignières, le collectionneur du xviie siècle, par qui tant de documents de l'histoire de notre art national nous ont été conservés.

Ce portrait figurait à Versailles sous le n° 3292. C'est l'ancien numéro 222 de la

[1] Troisième article, voir la *Revue* des 10 avril 1900 et 10 septembre 1901, t. VII, p. 297, et t. X, p. 189.

[2] Voir la *Revue* du 10 mars 1899, t. V, p. 205.

[3] Dans son ouvrage : *Les Clouet et Corneille de Lyon* (Collection des artistes célèbres, Paris, Librairie de l'Art), où il est reproduit page 41.

vente de Gaignières. On sait que tous les tableaux de cette collection, cédés au roi en 1711, furent mis à l'encan en 1717 ; ils portent au dos le cachet rouge du marquis de Torcy (présentant la couleuvre des Colbert), chargé officiellement de la vente. Notre petit portrait est dans ce cas.



Portrait présumé de Louis de Montpensier, attribué à Corneille de Lyon.

M. Bouchot avait fait remarquer tout l'intérêt de cette petite peinture. Comme nous l'avons dit, il y voit un original de Corneille, présentant les caractères qu'il attribue aux œuvres de ce peintre : « Ce sont de très fines et très fouillées portraitures, touchées assez légèrement pour que les couches de peinture n'aient point toujours résisté aux nettoyages maladroits. Peut être y a-t-il chez Corneille un peu de gaucherie dans les corps; il les construit malingres pour les têtes. Les épaules rentrent, les bras sont trop courts, les poitrines sont resserrées,... » et plus particulièrement au sujet du petit portrait qui nous occupe, voici ce qu'ajoute le savant auteur : « ...un duc de Montpensier très finement peint, une véritable besogne de maître, malheureusement affublé d'une lettre fausse écrite après coup[1] et qui a dérouté les chercheurs. Ce n'est point Henri, duc de Montpensier, parce que nous nous trouvons en face d'un personnage de 1548 environ, ayant au moins trente ans, et que Henri de Montpensier naquit en 1572 ; ce ne pourrait être non plus François, né en 1542. Au fond l'identification du personnage importe peu ; ce que nous en voulons retenir, c'est qu'il avait appartenu à Gaignières, et que celui-ci avait écrit le nom de Corneille au revers. Encore un seigneur de la Chambre aux peintures, et non des moindres, exécuté scrupuleusement dans un coloris chaud de

[1] En effet, notre petit portrait porte en haut cette inscription en lettres capitales : *dernier duc de Montpensier*.

blanc sur vert, avec plus de liberté peut être que les précédents et surtout plus d'allure. »

Dans une note plus récente[1], M. Camille Benoit conteste à notre tableautin la qualité d'œuvre originale de Corneille de Lyon. Par contre il reconnaît dans le second petit portrait venant de Versailles la main de cet artiste. Cette autre petite image, d'une qualité tout à fait exceptionnelle, d'un dessin très fouillé et d'une exécution très délicate, nous présente sur fond vert un personnage en buste, portant barbe et moustaches, qui, d'après une inscription au revers du cadre, serait Laurent II de Médicis : celui-ci tint sur les fonts M. le dauphin François, ou M. d'Angoulême, le fils de François Ier, dont le portrait par Corneille de Lyon se trouvant à Chantilly présenterait, aux yeux de M. Benoît, la plus grande analogie avec le petit portrait récemment entré au Louvre, et qui nous paraît à nous aussi, plus que le précédent, un original de la main de Corneille.



PORTRAIT DIT DE LAURENT II DE MÉDICIS, attribué à CORNEILLE DE LYON

Quoi qu'il en soit de ces questions d'attribution si délicates, et quelle que soit celle des deux effigies que nous puissions avec le plus de vraisemblance attribuer à Corneille de Lyon, car, nous devons l'avouer, l'exécution est vraiment très différente dans chacun des deux portraits, le Louvre n'en est pas moins entré en possession de deux petites pièces rares et précieuses. Souhaitons que revienne aussi de Versailles, quelque jour, une des figures féminines attribuées à Corneille de Lyon par M. Bouchot, et qui proviennent aussi de Roger de Gaignières.

Du XVIe siècle encore, mais d'un art tout différent, moins franchement national que celui des portraits dont nous venons de parler, trahissant au contraire des

[1] Parue dans la *Chronique des Arts*, 1899, n° 5, p. 48. « Un autre petit portrait sur fond vert fade, un peu gêné dans sa mise en cadre... Attribué à Corneille de Lyon, ce n'est qu'une reproduction ou imitation assez faible, et probablement française, d'un original qui était peut-être de la main de Corneille. »

influences étrangères, *L'incrédulité de saint Thomas*[1] est un spécimen de la manière de ce maître rare Simon de Châlons, qui n'appartient en rien au XIVe siècle, comme on l'a répété maintes fois l'an dernier d'après une erreur inscrite au catalogue de l'exposition rétrospective du Petit Palais, erreur suivie sans contrôle par le plus grand nombre des critiques qui ont parlé de *La mise au tombeau* qui y était exposée et qui, à défaut même de la date écrite en toutes lettres, montrait suffisamment son époque par son style d'imitateur maladroit des maîtres de la Renaissance italienne.



N. Poussin. — Le Mariage, dessin.

Sur ce Simon de Châlons, si curieusement typique d'une époque de transition de notre art national, nous avons peu de renseignements. Originaire de Châlons en Champagne, il paraît avoir surtout travaillé dans le Midi. De 1545 à 1565, nous le trouvons établi à Avignon, où sont conservés encore ses ouvrages les plus connus, une *Descente de Croix* à l'église Saint-Didier, un tableau à l'église Saint-Pierre et deux autres au Musée Calvet.

Nous ne trouvons plus rien à mentionner maintenant jusqu'au milieu du XVIIe siècle, que des dessins.

Il faut citer d'abord comme le plus important de ceux-ci, cette composition du *Mariage*, qui est venue compléter très heureusement la suite fameuse des *Sept Sacrements* de N. Poussin, que possédait notre musée, série de dessins exécutés au lavis de sépia comme celui-ci, et depuis longtemps exposés dans le vestibule

[1] Acquise de Mme de Grandpré au prix de 500 francs (juin 1900).

de la salle « des boîtes ». Cette belle pièce, si précieuse pour le Louvre, a été acquise à la vente Defer-Dumesnil (juin 1900) pour la somme vraiment modeste de 1.680 fr. Le moindre croqueton lavé d'aquarelle de Fragonard ferait dix fois ce prix! Mais, et c'est vraiment peu à l'honneur de notre époque, il n'y a guère d'amateurs à l'heure présente pour un dessin de Poussin ni, comme on l'a pu voir aussi, pour un dessin de Claude.

A la seconde vente de Chennevières, où furent dispersés ces cartons bourrés de quantité de feuilles signées de tous les artistes de notre France, notamment de ces légions de petits maîtres provinciaux inconnus, oubliés ou méconnus, pour lesquels l'ancien directeur des Beaux-Arts avait une affection particulière, le Louvre a pu augmenter ses portefeuilles de quelques ouvrages d'artistes non représentés jusqu'alors dans notre musée. Citons quelques-uns de ces dessins acquis comme de juste à des prix dérisoires: de Pierre Biard le jeune (1592-1661) un *Portrait de femme tenant un chat dans ses bras*, dessin au crayon noir rehaussé de pastel et traité avec un réalisme un peu bourgeois; de Toussaint-Dubreuil, cet élève de Fréminet, qui travailla à Fontainebleau et au Louvre (1561-1602), deux dessins pour la *Décoration d'un maître-autel;* notons encore, de M. Corneille, une *Composition mythologique;* de Catelle, la *Vue du château de Chambord;* de M. Anguier, un *Projet de statue;* enfin d'autres dessins par Le Brun, Clérisseau, De la Rose, et jusqu'à des *Projets de pièces d'orfèvrerie* attribués à Gouthière[1].

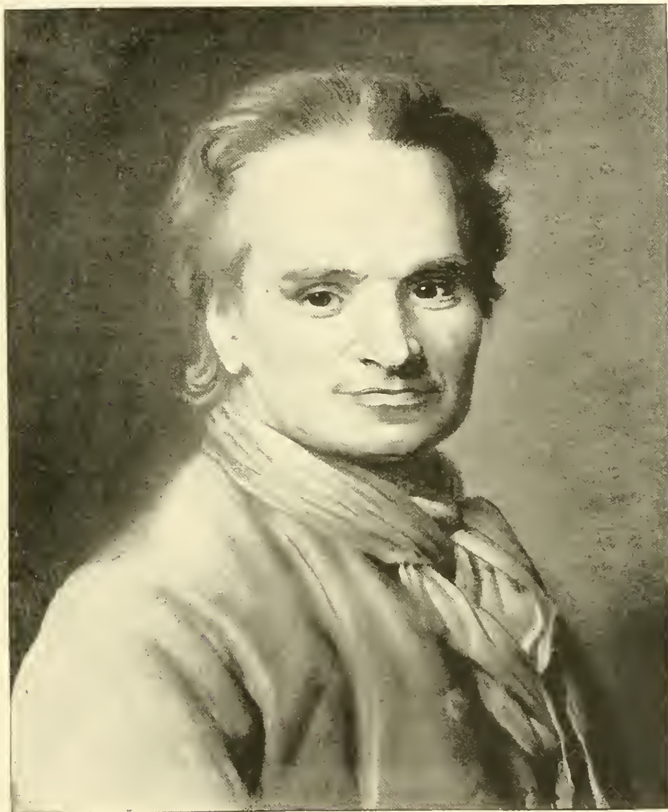
Passons au XVIII[e] siècle. A la série déjà nombreuse des pastels de Latour que possédait le Louvre s'est ajoutée une page importante, par la qualité de son exécution comme par le personnage qu'elle représente.

Il s'agit du portrait du sculpteur Lemoyne, un des onze pastels que le maître, récemment reçu académicien, avait envoyés au Salon de 1747. Latour était alors dans toute la force de son talent, et son exposition, cette année-là, eut le plus grand succès; y figuraient notamment le portrait de l'abbé Le Blanc et celui-ci de M. Mondonville. Le pastel entré au Louvre présente un caractère tout intime; le peintre et le sculpteur étaient d'ailleurs très liés, aimant également à tenir table ouverte, à recevoir largement, à vivre entourés d'amis. Lemoyne nous est représenté en buste, sans perruque, avec une simple veste grise et un foulard bleu; mais l'expression du masque est des plus vivantes et digne de Latour, l'œil pétille sous l'arcade sourcilière, la bouche sourit malicieuse. C'est bien le portrait d'un ami par un ami, d'un artiste par un artiste. En retour Lemoyne fit le buste du peintre. Ce pastel a été cédé au Louvre par un des descendants du modèle (au prix de 15.000 francs, avril 1899), et, à peu près en même temps, le département de la sculpture entrait en possession du buste de Lemoyne par Pajou, acquis du même vendeur. En bronze d'une belle

[1] Pour en finir tout de suite avec ces dessins de second ordre et pièces analogues récemment entrés au Louvre, signalons simplement deux miniatures: l'une, le *Portrait de l'Impératrice Joséphine*, par Isabey; l'autre, le *Portrait de M[me] Pauline Boyer*, par M[me] de Mirbel, toutes deux provenant du legs Ravel (février 1900), et encore une autre miniature, le *Portrait de Duban*, par M[lle] Monvoisin (legs de M[me] Maillot, née Duban, novembre 1900).

Il faut citer encore un important dessin de Marilhat représentant une *Caravane* (don de M. Dreux, avril 1899), et rappeler la précieuse série d'aquarelles de Jacquemart, léguée par M[me] la baronne N. de Rothschild, dont il a été déjà parlé ici même par M. Jean Guiffrey (voir la *Revue* du 10 mai 1901, t. IX, p. 357).

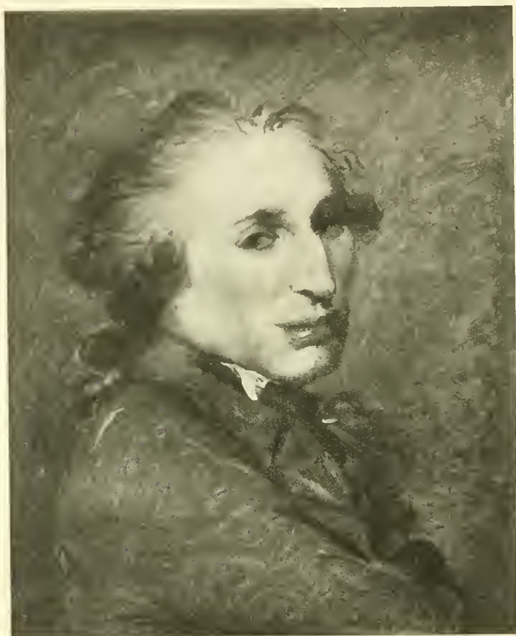
patine, cette sculpture offre un bon caractère, encore qu'un peu sèche d'exécution. Il est intéressant de comparer ces deux effigies du même personnage. Dans un pastel de



Latour. — Le sculpteur Lemoyne (pastel).

Mme Guiard, exposé dans les galeries du Louvre (n° 785 *bis*, Catal. somm.), nous avons le portrait de Pajou modelant précisément ce buste de Lemoyne. Et voilà comme au Louvre où sans doute elles furent exécutées, sont revenues trouver asile durable les images d'artistes qui y avaient vécu au siècle dernier.

Comme Latour, Greuze était déjà bien représenté au Louvre, mais cependant deux pages nouvelles de sa main, entrées depuis peu dans nos galeries, nous présentent d'intéressants spécimens de deux manières différentes du peintre et, à ce point de vue, nous n'en avions pas l'équivalent. Ce sont deux portraits d'homme : d'abord une simple tête, largement traitée en esquisse, enlevée vivement sur un fond simplement frotté, très vivante, très montée de ton, avec cet accent d'exécution colorée que nous trouvons dans les œuvres de l'école anglaise de la fin du siècle dernier. De la manière fluide et aisée de Greuze, c'est un joli morceau, plus soutenu de couleur que les portraits d'hommes que le Louvre possédait déjà (*Portrait du médecin Duval*, ami du peintre, acquis en février 1898, au prix de 2.000 francs). Mais autrement inattendue est cette étude d'homme à mi-corps, également de Greuze. Le personnage, vêtu d'une veste grise ouverte sur le devant, le col de la chemise entre-bâillé, tient dans les mains une sorte de plat, où se lit sur le rebord la signature de l'artiste, *J.-B. Greuze, 1745*. Cette date est intéressante, car elle explique la facture du tableau, tout à fait inaccoutumée chez Greuze qui, en 1755 seulement, fit le voyage d'Italie, complément obligé de ses études artistiques. Jusque-là, le maître nous est peu connu ; nous le savons vivant difficilement, travaillant seul. Or voici un de ces morceaux d'étude, une de ces œuvres serrées, comme il dut en faire quelques-unes, pour achever son éducation et se mettre en état de se livrer plus tard à sa pratique bien connue, plus facile et plus expéditive. Cette peinture, d'un caractère bien accusé, solidement exécutée dans une pâte très dense, très travaillée, présente à la fois



GREUZE. — LE MÉDECIN DUVAL

une coloration sobre et une consistance de matière bien inattendues chez Greuze (acquis en mars 1898, au prix de 10.000 francs).

Plus récemment, à la suite du legs de Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, le Louvre est entré en possession d'une des pages les plus gracieuses et les plus populaires du maître de la *Cruche cassée ;* nous voulons parler du tableau qui forme le pendant de cet ouvrage et obtient la même faveur auprès du public, *La Laitière*, que nous n'avons pas à présenter à nos lecteurs, M. Jean Guiffrey s'étant chargé de ce soin dans l'étude qu'il a consacrée ici même au legs si important de la généreuse bienfaitrice de nos collections nationales.



GREUZE — PORTRAIT D'HOMME

Par suite d'un legs remontant déjà à plusieurs années, le Louvre vient d'entrer en possession d'une page singulièrement précieuse de Lépicié, ce charmant petit maître de notre XVIIIe siècle, le *Portrait de Carle Vernet enfant.* L'artiste connu, qui sur la fin de sa vie se qualifiait lui-même, non sans amertume, de « fils de roi, père de roi, jamais roi », n'est encore ici qu'un jeune garçon à la fraîche figure rosée fort sagement occupé à dessiner à sa table. On devine comment Chardin eût traité le même sujet, et comme aussi il eût peint son *Jeune dessinateur*, d'une touche large et forte, avec une pâte généreusement nourrie. Ici, dans ce délicat petit tableau, d'une conservation parfaite, il y a un accord vraiment remarquable et charmant de colorations plus doucement nuancées, un jeu de tonalités plus finement rompues, une distinction de dessin et de touche tout autres que chez Chardin. C'est un excellent spécimen de ces petits sujets d'intérieur où Lépicié excelle et un fort heureux enrichissement pour le musée.

Nous arrivons ainsi au XIXe siècle.

Une œuvre capitale, *La grande odalisque*, est venue s'ajouter à la liste déjà nombreuse des tableaux d'Ingres que possédait le Louvre. Déjà au début de l'année 1897, notre galerie s'était enrichie du célèbre *Portrait de Bertin l'aîné*, une de ces pages dont la place est d'avance marquée dans nos collections, et la somme énorme de 80.000 fr., prise sur la caisse des musées pour son acquisition, n'avait pas paru exagérée. Nous n'insisterons pas plus longtemps sur le *Bertin;* la date de son entrée précède un peu la limite de notre étude, et puis l'œuvre est tellement connue! Peint par Ingres en 1832, exposé au Salon de 1833 et de nouveau en 1855, encore aux expositions des *Alsaciens-Lorrains*, puis aux *Portraits du siècle*, gravé par Henriquel Dupont, ce chef-d'œuvre a toujours rencontré le même succès.



LÉPICIÉ. — CARLE VERNET ENFANT

L'*Odalisque couchée*, dite *La grande odalisque*, ne le cède guère en importance dans l'œuvre d'Ingres, et cette page, capitale dans l'histoire de l'art français, devait aussi trouver sa place dans notre grand musée national. Il faut donc se réjouir que des négociations, entamées depuis plusieurs années, aient enfin abouti à un heureux résultat, et que maintenant soit fixée à demeure près du *Bertin*, de l'*Œdipe* et de la *Source*, une des plus belles œuvres du maître, une de celles où il a affirmé avec le plus de volonté son culte de la forme idéalisée.

Commandé en 1813 par la reine Caroline Murat pour servir de pendant à un autre ouvrage d'Ingres, probablement perdu, le tableau resta dans l'atelier du peintre



INGRES. — LA GRANDE ODALISQUE

jusqu'en 1816, époque où M. de Pourtalès en fit l'acquisition pour la somme de 800 francs; près de quarante ans plus tard, l'*Odalisque* devint la propriété de M. Goupil, qui la prêta à l'Exposition de 1855 et ensuite la céda à M. Fau. En 1870 elle appartenait au baron Seillière, et finalement à Mme de Valençay, qui l'a cédée au Louvre (au prix de 60.000 francs, février 1899)[1]. Voilà certes, pour ce tableau, une fin que ne prévoyait pas Landon, quand il disait de l'*Odalisque*, dans son compte rendu du Salon de 1819 : « Il n'y a dans cette figure ni os, ni muscles, ni sang, ni vie, ni relief, ni rien enfin de ce qui constitue l'imitation... Il est évident que l'artiste a péché sciemment, qu'il a voulu mal faire ou qu'il a cru ressusciter la manière pure et primitive des peintres de l'antiquité... » Th. Sylvestre qui devait être tout bonnement féroce pour Ingres, dans ses *Artistes français*, n'eût pas dit pire, en combattant pour les romantiques, comme Landon à son époque pour les classiques qui ne reconnaissaient pas encore Ingres pour un des leurs[2]. Aujourd'hui, par une superbe ironie du sort, ce sont les artistes les plus avancés, les ultra-modernes, les amateurs et les critiques de leur bord, qui sont les plus acharnés à prôner Ingres; il semblerait à voir cette ardeur de néophytes, qu'il a fallu trente années pour découvrir ce maître, et comme Ingres serait étonné de voir auprès de quels noms on imprime maintenant le sien! Aussi, fait trop rare pour ne pas être noté, l'entrée au Louvre de *La grande odalisque* a satisfait tout le monde.

Pendant que Ingres, à Rome, s'efforçait de se soustraire à la contrainte de l'enseignement de David et se figurait traduire simplement la nature, une autre réaction contre la doctrine classique commençait à Paris, où Géricault étonnait déjà par l'audace de ses œuvres, et trop tôt arrêté dans sa carrière, préparait le chemin à Delacroix et à l'école romantique.

Nulle part Géricault n'est mieux représenté qu'au Louvre, qui seul peut montrer les chefs-d'œuvre justement célèbres du grand peintre normand, de l'*Officier de chasseurs*, son éclatant début peint à vingt ans, jusqu'au *Derby d'Epsom* et au *Four à plâtre*, de la dernière manière du maître ; et cependant on a appris avec joie l'entrée toute récente de ce *Portrait présumé de Géricault par lui-même*, qui appartenait à l'excellent peintre de nature morte Antoine Vollon, et que le Louvre, grâce au désintéressement des vendeurs, a pu acquérir à bon compte (vente A. Vollon, 20-23 mai 1901. Cat. n° 164, pl. — Prix d'adj. 10.300 francs).

L'ouvrage, bien que connu déjà comme ayant figuré à l'exposition centennale de 1889, a été discuté au moment de son entrée au Louvre et comme portrait de Géricault et comme ouvrage de la main du maître. Le plus gros argument invoqué contre son authenticité est qu'une page de cette importance eût difficilement échappé au

[1] Le Louvre possédait déjà deux beaux dessins d'Ingres pour l'*Odalisque couchée* (Cat. somm., 2121. — Ancienne collection Coutan). — La *Grande odalisque* a été lithographiée par Sudre en 1826, et gravée, la même année, par Ingres lui-même, en simple croquis de petites dimensions.

[2] Il est à remarquer cependant que dans le journal *l'Artiste*, qui était plutôt l'organe de l'école romantique, la gravure de l'*Odalisque* fut donnée et présentée avec ce commentaire qui mérite d'être rappelé : « L'*Odalisque* de M. Ingres a été exposée au Salon de 1819. De tous les tableaux du peintre, c'est celui qui a été le plus discuté ; on n'y saurait pourtant méconnaître la main et le sentiment d'un maître. » La gravure, ouvrage de M. Metzmacher, sans être remarquable, traduit assez fidèlement le caractère et l'aspect un peu froid du tableau.

biographe du peintre, Ch. Clément, qui n'y fait aucune allusion dans son ouvrage si complet sur Géricault. De même certains détails de physionomie ne concordant pas avec les autres portraits que l'on a de l'artiste, ont fait douter de l'identité du personnage représenté ; cette dernière considération a même arrêté le musée de la ville de Rouen, patrie du peintre, qui songea un moment à acquérir le portrait, et se contenta d'acheter à la vente Vollon un autre Géricault bien typique celui-là, une *Étude de tête pour le Cuirassier* (Cat. n° 156).

Quoi qu'il en soit, le Louvre a eu grandement raison de s'enrichir d'une page remarquable et caractéristique de notre école du début du XIX[e] siècle ; s'il y a dans le modelé de la tête et des mains certaines tonalités grises, nacrées et bleutées, qui rappellent plus la palette de Prud'hon que celle de Géricault, par contre, plus on détaille l'œuvre, soit pour sa facture savante et robuste, soit pour sa couleur sobre et profonde, plus on y retrouve la griffe de Géricault, chez qui même une imitation accidentelle de Prud'hon doit peu surprendre. Géricault n'a-t-il pas exécuté une copie (conservée au Louvre) de *La Justice poursuivant le Crime*, et ne professait-il pas à l'occasion son admiration pour l'auteur ?

Il nous faut signaler à présent une petite composition de Devéria qu'il est intéressant de voir au Louvre, car c'est l'esquisse du plafond exécuté pour la salle où se trouve actuellement la poterie étrusque trouvée à Chiusi (troisième salle de la céramique antique) ; ce plafond a pour sujet *Le Puget présentant le groupe de Milon de Crotone à Louis XIV, dans les jardins de Versailles.* L'esquisse est d'une exécution spirituelle et d'un joli ragoût de couleur qui n'ont guère survécu dans la peinture définitive. De plus, dans la gorge du cadre sont des ornements et des sujets de la main de l'artiste, projets de décoration pour les voussures qui devaient accompagner son plafond et qui ont subi quelques changements dans l'exécution (acquise en février 1898, 800 francs).

Le legs de M[me] Marjolin Scheffer (avril 1900) a fait entrer les Musées nationaux en possession d'un certain nombre d'ouvrages, surtout de portraits par Ary Scheffer, ce hollandais de naissance devenu un représentant bien typique d'une certaine fraction de notre école française du milieu du XIX[e] siècle. Le peintre de *Saint Augustin et Sainte Monique*, aujourd'hui bien démodé, presque oublié, en plus de ses imageries religieuses, si vantées un moment, signa des portraits de célébrités de son époque. La plus grande partie du legs Marjolin-Scheffer, composée de pièces de ce genre, est allée trouver au musée de Versailles l'asile honorable et la destination qui lui convenaient. Le Louvre n'a gardé que trois portraits, ceux de *Mademoiselle Fauveau*, de *Villemain* et de *Lamennais*, qui montrent en Ary Scheffer un exécutant consciencieux, oubliant sa fadeur habituelle devant une personnalité contemporaine et traduisant son modèle avec une honnêteté, une simplicité très méritoires.

Nous passons maintenant à un tempérament d'artiste bien différent.

L'entrée au Louvre de la *Femme nue* de Trutat a consacré définitivement la réhabilitation d'un maître injustement et trop longtemps oublié. Déjà, l'an dernier, à la Centennale du Grand Palais, cette importante étude du peintre dijonnais figurait en bonne place en compagnie des *Portraits du père de l'artiste, de l'artiste et de sa mère*, enfin de *M[me] Télot-Trutat*, et ce panneau d'ouvrages soigneusement choisis et bien

mis en évidence montrait suffisamment le talent fort et personnel du peintre mort à vingt-quatre ans, méconnu de ses contemporains et voué encore à l'oubli pendant un demi-siècle.

C'est à M. H. Chabeuf, auteur d'une *Notice sur Félix Trutat, peintre, élève de l'École des Beaux-Arts de Dijon* (Dijon, 1887), que la critique doit les premières



TRUTAT. — FEMME NUE

recherches sur l'artiste méconnu, les détails de son existence maladive et attristée, la liste de ses ouvrages, promesses d'un brillant avenir que la mort vint arrêter trop tôt.

Résumons rapidement ces renseignements. Trutat, né à Dijon le 27 février 1824, fils d'un armurier, entra à treize ans à l'école des Beaux-Arts de sa ville natale ; il y obtenait toutes les récompenses de 1838 à 1841, et, cette dernière année, muni d'une pension départementale, il venait à Paris. Mais là, un pareil succès ne devait pas couronner ses efforts, et l'artiste abandonna vite l'enseignement officiel pour travailler seul. Au Salon de 1844, alors âgé de vingt ans, il envoyait cette *Femme nue*, qui passait inaperçue ; dans un sentiment de reconnaissance envers sa ville natale, Trutat offrit son tableau au musée de Dijon, mais, sans doute à cause du réalisme du sujet, ce don ne fut pas accepté ; l'artiste en conçut un réel découragement, qu'adoucit en partie l'accueil plus chaleureux que reçut à l'exposition des Amis des Arts de Rouen, en 1845, où il obtenait une médaille d'argent, ce même ouvrage envoyé par les soins de plusieurs de ses amis. La même année, Trutat avait au Salon le *Portrait de Mme Hamon*, femme de son ami, le peintre de paysage et de

nature morte, P.-P. Hamon, qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme plus célèbre J. L. Hamon, de l'école néo-grecque, et c'est probablement ce portrait de femme, dit la *Femme au chat*, du gros chat blanc endormi sur les genoux de la bonne dame, et superbement exécuté, que nous avons vu passer à l'Hôtel Drouot lors d'une vente récente où figuraient aussi le portrait de P.-P. Hamon par Ricard et d'autres ouvrages de Ricard, de Dehodencq, etc. (vente de M. H. Fortin, de Vimoutiers, faite à l'Hôtel Drouot, salle 6, le 9 mai 1901, par Me P. Seoté et M. Lasquin, — n° 67. *Portrait de Mme P. Hamon* (*La Dame au chat*), pl.).

Au Salon de 1846, le *Portrait de l'artiste et de sa mère*, que nous avons revu l'an dernier au Grand Palais, valait à Trutat l'éloge de Théophile Gautier et de divers autres critiques. En 1847, l'artiste signait le *Portrait de son père*, qui figura aussi à la Centennale, profil digne de la main de Géricault, puis, terrassé par la maladie, il mourait l'année suivante avant certes d'avoir pu donner toute sa mesure.

C'est la *Femme nue* du Salon de 1844, refusée par la ville de Dijon, et médaillée à Rouen, qui vient d'entrer au Louvre (octobre 1900), offerte généreusement par M. Gaston Joliet, qui l'avait prêtée précédemment à la Centennale. Sur une peau de panthère, la jeune femme est couchée, tournant la tête vers le spectateur; près d'elle gît un thyrse, accessoire mythologique contrastant avec la réalité du nu moderne, l'intensité d'expression de la tête traitée comme un portrait, la sincérité évidente dans la traduction du modèle, fidèlement copié. Derrière la figure principale, s'aperçoivent une draperie, puis par une fenêtre ouverte, une tête d'homme qui se penche curieusement. Il y a un curieux mélange de tradition et de réalisme dans cet ouvrage, qui sent à la fois son débutant et son praticien déjà en possession d'une véritable maîtrise de métier. Le souvenir d'une Vénus du Titien est évident et rend plus acceptable cette espèce de seigneur vénitien et indiscret du second plan, mais combien la compréhension de la forme, la traduction du modèle sont modernes par contre et bien inattendues pour la date (1844) où ce morceau a été peint. L'exécution et la couleur ne méritent pas moins l'attention, et malgré l'usage de colorations, de demi-teintes sues d'avance qui sentent leur époque, la peinture accuse une personnalité robuste et bien originale chez son auteur.

Au musée de Dijon, Trutat est insuffisamment représenté par le *Portrait* de son ami Hamon, une simple tête, qui n'est pas de ses meilleures peintures, et par son propre *Portrait*, un savoureux dessin au crayon noir, grassement estompé ; mieux donc que dans la galerie de sa ville natale, l'artiste bourguignon, trop longtemps négligé, figure maintenant au Louvre, où sa *Femme nue*, si libéralement donnée par M. G. Joliet, montre bien quelle place doit occuper Trutat dans notre école du XIXe siècle.

Marcel Nicolle.

Le gérant : H. Govin.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

LE DOUBLE PORTRAIT VÉNITIEN

DU

MUSÉE DU LOUVRE

Le Louvre pensa longtemps posséder de l'un des frères Bellini une œuvre exceptionnelle. Déjà, dans le cabinet de Louis XIV, où elle figurait, après avoir passé par la galerie Vendramin et aussi, sans doute, comme tant d'autres chefs-d'œuvre du Louvre, par celles de Charles Ier et de Jabach, elle était attribuée à Giovanni Bellini et décrite par Le Brun en 1683, Houasse en 1691 et Bailly en 1710[1], comme « représentant son portrait et celui de son frère ; figures de petite nature; ayant de hauteur 16 pouces sur 23 de large ; peint sur bois ». Les inventaires de Lépicié (1752), de Jeaurat (1760), de Du Rameau (1784), les premiers catalogues du Louvre même, maintinrent cette désignation à laquelle on a depuis longtemps renoncé, et ce tableau, exposé aujourd'hui sous le nom de Gentile Bellini, n'est plus mentionné que comme représentant deux inconnus.

On serait pourtant heureux de connaître les noms de ces jeunes gens élégants et beaux de la noblesse vénitienne : mais on ne les saura jamais sans doute, car nulle marque, nul indice ne peuvent diriger des recherches vers une attribution nouvelle après abandon définitif de l'ancienne. Les traits des fondateurs de l'école de peinture vénitienne nous sont en effet connus : outre les portraits que conservent les musées des Offices à Florence, du Capitole à Rome, les médailles de Camelo sont des documents irrécusables et précis, ne laissant subsister aucun doute sur l'inexactitude de la première désignation. On a renoncé dès longtemps à reconnaître ici les deux frères Bellini, mais on a persisté jusqu'à ce jour à voir dans ce tableau l'œuvre de l'un d'entre eux, et

[1] Engerand. *Inventaire des tableaux du roy par N. Bailly*, 1899, p. 61.

cependant nous ne pensons pas que l'on puisse maintenir encore cette attribution.

La gravure fine et précise de M. Burney qui accompagne ces lignes nous dispense de toute description; au reste, les visiteurs attentifs du Louvre connaissent bien ce double portrait dont l'attitude aristocratique et fière, les regards profonds et doux, les ont certainement attirés et retenus.



Cariani. — Portrait (musée de Berlin).

En l'absence de tout document, seule l'exécution de cette peinture peut nous faire connaître sa date et son auteur. Son harmonie chaude et foncée, où les noirs profonds dominent, les glacis légers qui enveloppent les contours et, sur de solides empâtements, modèlent subtilement les formes, les deux coins de paysage sombre que laisse entrevoir la draperie de moire verte à liséré rouge du fond, montrent clairement l'influence de Giorgione; sur ce point, nulle contestation ne paraît possible, et l'on peut affirmer que ce double portrait fut peint dans les premières années du xvie siècle, entre 1510 et 1515, à cette époque précise où tous les peintres de la région furent entraînés, comme par un courant violent, à s'inspirer de la manière nouvelle du maître de Castelfranco.

Tel était l'engouement général à ce moment que les deux vieux Bellini eux-



Burney sc.

PORTRAITS D'HOMMES . ATTRIBUÉS A G. CARIANI

Musée du Louvre

mêmes, couverts de gloire et d'années, ayant formé déjà toute une génération de peintres, plus que septuagénaires lorsque Giorgione n'avait que vingt ans, sacrifièrent à la mode et cherchèrent à modifier leur manière : ils n'y réussirent, à vrai dire, qu'imparfaitement, et leurs tableaux de cette période conservent une netteté dans les contours, une précision dans le dessin des draperies qui les distinguent de ceux de leurs plus jeunes confrères.

On ne trouve pas ces signes dans le portrait du Louvre, qui ne peut donc être placé parmi les œuvres giorgionesques des Bellini. Crowe et Cavalcaselle[1], en constatant que les contours n'y sont pas nets et précis comme chez Gentile, mais enveloppés par des glacis successifs, y voient la caractéristique des œuvres de jeunesse de Cariani. Bien que Morelli repousse cette attribution sans donner aucune raison[2], M. Bode la reprend[3] et M. Berenson l'adopte aujourd'hui, la tenant pour définitive.

La critique moderne s'est efforcée de reconstituer la vie et l'œuvre de ce Giovanni Busi, dit Cariani, oublié depuis le XVI[e] siècle. Vasari ne parle pas de lui et, comme il arrive souvent aux maîtres de second rang, sa renommée ne lui ayant pas longtemps survécu, ses œuvres furent attribuées à Bellini ou à Giorgione, à Sébastien del Piombo, à Lorenzo Lotto ou surtout à Palma Vecchio, dont il fut le compatriote, le compagnon et l'élève. Ses premières œuvres, comme le *Christ portant sa croix*, de la galerie municipale de Bergame (n° 172), le rattachent directement à l'école de Bellini, et sa manière se rapproche alors (vers 1506) de celle des Previtali. Ce n'est pas dans cette première période que Crowe et Cavalcaselle ont voulu placer le portrait du Louvre, mais dans la seconde, où l'influence de Giorgione se manifeste très fortement. La personnalité de Cariani se dégage alors en de nombreuses œuvres de haute valeur, en majorité des portraits. De ce moment (1510 à 1516) datent les portraits conservés à Londres, à Berlin, à Munich, à Vienne et surtout à Bergame.

Ces peintures ont entre elles des caractères communs : le calme serein et noble des physionomies, les colorations sombres, l'harmonie chaude, l'exécu-

[1] *A History of Painting in North Italy*, 1871, t. I, p. 134. Ils rappellent que le musée de Berlin possède un double portrait qui, sans être une copie ni une répétition, est analogue cependant à celui du Louvre.

[2] *Kunstkritische Studien uber italianische malerei. Die Galerien zu Munchen und Dresden von Ivan Lermolieff*, 1891, p. 38.

[3] *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, t. I, p. 491.

tion large et précise qui leur assignent une même origine, un même auteur. Ces qualités se retrouvent dans le tableau du Louvre, avec, nous devons l'avouer, une exécution plus solide dans une pâte plus grasse, plus abondante, qui peut faire naître le doute. Peut-être ne faut-il voir là que l'heureux effet d'une meilleure conservation; la différence est cependant assez notable pour que certains critiques non négligeables ne croient pas devoir adopter cette attribution, s'efforçant de reconnaître une œuvre de jeunesse de Lorenzo Lotto ou de Sébastien del Piombo. Il nous paraissait équitable de signaler ces divergences d'opinion, bien que nous persistions à voir dans le double portrait du Louvre une œuvre de Cariani.

Au reste trouvera-t-on jamais pour désigner l'auteur de cette peinture le même accord que pour rejeter l'attribution ancienne? Personne ne songerait sérieusement aujourd'hui à soutenir que l'œuvre soit de Giovanni ou de Gentile Bellini. Il faut même remarquer, pour le regretter vivement, que le Louvre, tout orgueilleux de conserver, en un précieux recueil de dessins à la plume sur vélin, l'œuvre la plus complète et la plus considérable de leur père Jacopo Bellini, et quatre des plus importantes peintures, comme nul autre musée ne peut en montrer d'équivalentes, de leur beau-frère Andrea Mantegna, ne possède rien des deux illustres frères Bellini. Des trois peintures qui portaient leur nom, aucune, croyons-nous, ne peut leur être laissée. Nous avons dit pourquoi, à notre avis, le double portrait ne peut plus leur être attribué. La réception de l'ambassadeur vénitien Domenico Trevisan par le sultan d'Égypte Quanson Ghoury eut lieu en 1512 et ne peut avoir été représentée par Gentile Bellini, mort en 1507; il faut y voir l'œuvre d'un élève, peut-être de Mansueti; quant à *La Vierge et l'Enfant entre saint Pierre et saint Sébastien*, malgré la signature *Johannes Bellinus*, son dessin sec, sa coloration jaunâtre peu agréable, son manque d'harmonie et d'enveloppe ne permettent pas d'y voir une œuvre de Giovanni Bellini, mais plutôt de son élève Nicolo Rondinello, qui s'efforça toujours d'imiter son maître, ne s'abstenant pas même de reproduire sa signature. Le Louvre ne possède donc aucune œuvre des frères Bellini : c'est là une des lacunes les plus importantes, les plus regrettables de ses galeries de peinture.

Jean GUIFFREY.

LA FEMME ANGLAISE
ET SES PEINTRES[1]

III

LE CHEVALIER LÉLY

Dans les *Mémoires de Gramont*, Hamilton écrit : « Il y avait à Londres un peintre assez renommé pour ses portraits ; il s'appelait Lély. La grande quantité de peintures du fameux Van Dyck répandues en Angleterre l'avaient beaucoup perfectionné. De tous les modernes, c'est lui qui, dans le goût de ses ouvrages, a le mieux imité sa manière et s'en est le plus approché. La duchesse d'York (femme du futur Jacques II) voulut avoir les portraits des plus belles personnes de la cour. Lély les peignit. Il employa tout son art dans l'exécution ; il ne pouvait travailler à de plus beaux sujets. Chaque portrait parut un chef-d'œuvre. »

Au moment où Hamilton tourne ce galant passage en l'honneur du peintre et des dames ses modèles, il y a bien vingt-cinq ans que Lély est en Angleterre. Flamand d'origine, comme l'indique son nom de Peter van der Faes, westphalien de naissance, puisqu'on le sait né à Soest en 1618, il arrive à Londres au temps où Van Dyck s'en allait mourant de consomption. Comme la maison de son père portait pour enseigne les armes de France, *les lis*, le sobriquet de Lély resta au gros garçon, confié de bonne heure au peintre Grebber de Haarlem. De ce dernier Lély ne tira qu'une science modeste, mais en revanche une certaine facilité à traduire spirituellement les physionomies. Dans la ville, tout étonnée encore de la mort de Van Dyck,

[1] Troisième article. Voir la *Revue* des 10 septembre et 10 octobre 1901, t. X, p. 145 et 225.

les artistes étaient assez rares pour que Peter van der Faes prît très vite une importance. Allemand, cosmopolite surtout, fort peu touché par les événements qui se précipitaient, le nouveau venu évita de s'inféoder à l'un ou à l'autre des partis ; on le vit, à la Révolution, continuer ses besognes, faire pour la camarilla du Protecteur ce qu'il avait tantôt fait pour le roi Charles, sans opinions, sans plus de soucis.



Peter Lely. — Mrs Sophie Bulkeley

Peut-être cependant Cromwell au pouvoir ne fut-il pas ce que le peintre eût souhaité ; cet homme sérieux, intransigeant, dont toutes les qualités puritaines s'exaspéraient devant les frivolités, n'eut point de cour. Le chevalier de Gramont, venu à Londres durant cette période un peu sombre de la vie anglaise, constate que rien n'est plus misérable, ni plus triste. Une partie de la noblesse a fui, l'autre s'est enfermée aux champs et fait grise mine au régime ; la rue est livrée aux carrosses des bourgeoises, et les grands parcs ont des herbes aux allées. Mme Potocka, rentrée à Paris après la Terreur, dit à peu près les mêmes choses ; elle aperçoit aux vitrines des marchands les portraits de belles dames *ci-devant*, peintes par un Roslin ou une Vigée-Lebrun. Gramont dut rencontrer en certains lieux les effigies hautaines

de ladies sorties jadis des mains de Van Dyck, car plusieurs familles avaient dû prendre un peu vite la route de l'exil et abandonner aux hasards leurs reliques.



PETER LELY. — LA DUCHESSE DE CLEVELAND

La restauration des Stuarts en 1660 procura à Lély une joie égoïste, en dehors de tout loyalisme sincère : il comprenait qu'à la faveur d'une cour de jolies personnes, à la suite de ces émigrés rentrant en pays conquis, c'en serait fini de l'austérité, des réserves, et du froid dédain que les républicains d'Angleterre marquaient à l'encontre des œuvres somptuaires. En outre,

ce beau monde, ainsi revenu, sans nulle secousse, par la force des choses, par l'ennui immense de toute une nation, on le savait orienté dans le sens français, conformé à nos usages et à nos goûts. Pendant les onze ans de République, tout ce qui portait un nom, les familles catholiques surtout, comme les Hamilton, était allé s'établir en France à la suite du roi Charles II et de son frère le duc d'York. Cette société vivant chez nous s'était imprégnée d'une gallophilie extrême. Nos mœurs, nos galanteries, nos modes, un peu nos impertinences, avaient été admirées et copiées. Il y eut l'exemple d'Anglais émigrés, parlant et écrivant notre langue plus subtilement qu'aucun des nôtres, tel Antoine Hamilton; quant à la grâce, au joli et pimpant caquet des Françaises, c'est bien tout juste qu'ils ne fussent battus, sur leur propre terrain, par l'essaim des ladies délicieuses formant la cour d'exil.

Une fois la Manche repassée, et si facilement qu'on eût pensé revenir d'une promenade joyeuse, le peerage reprend ses habitudes où il les avait laissées, en ses palais de la ville ou ses manoirs des champs. Si Van Dyck lui manque, ce sont les femmes, maintenant grand'mères, qui s'en pourraient plaindre; la jeunesse rencontre Van der Faes, et ce bonhomme, grandi depuis dix ans, ayant cherché et découvert beaucoup de choses, c'est alors plus que ne montrerait la France réduite à ses artistes sublimes et sévères, Champagne, Mignard ou Nanteuil. Comme, avant tout, on veut folâtrer et rire, s'exposer en de joyeuses allégories et mettre à profit ce qu'on est allé quérir sur le continent, un peu par force, il est bien que Lély n'impose point de théories solennelles et s'accorde aux tendances gaies. Il a bien trop d'esprit pratique et de souplesse pour ne pas comprendre. Ce qu'il souhaite, c'est d'emprunter au maître disparu, dont la renommée est toujours proche, un formulaire général, étayé de petits moyens, de petites supercheries, de mille procédés assez élastiques pour laisser au jeu récent toutes ses aises, en rappelant le mieux possible ce que le prédécesseur avait magistralement réussi.

Des ladies à lui, ce fut une inconsciente concordance de vues; sans rien préciser ni déterminer d'avance, en l'absence de toute théorie préalable, on convint, dans la pratique, de ceci ou de cela, au hasard, et ce hasard fut heureux. D'abord, il n'était plus de bienséance qu'une coquette s'offrît aux regards dans ses habits portés; le *romantisme* des Précieuses a changé ce



Peter Lely pinx

Heliog Braun Clément & Cie

NELL GWYN

(Musée des Offices)

thème en France aussi bien qu'en Angleterre. A part la coiffure qui doit rester ce qu'on l'a prise à Paris, c'est-à-dire celle d'Hortense Mancini, nièce de Mazarin, ou de la belle La Mothe Houdancourt, des bouffons moutonnés aux tempes, faisant « oreilles de carlins » et qu'on impose à toutes les déesses de l'Olympe, les corsages, les robes se dénationalisent, prennent l'allure impersonnelle de tuniques, se dégrafent, s'allongent, traînent loin derrière. Peu à peu l'audace grandit, et, tandis que les Françaises, soumises à des tartuferies très inattendues, gardent un maintien olympien et chaste, c'est, à la cour de Charles II, la plus extraordinaire licence. De leur sopha, où il les trouve, jusqu'à leur sieste alanguie et langoureuse sur le tertre d'un parc, Lély les suit et invente en l'honneur des plus belles, des plus grandes, certaines attitudes dont les sous-entendus déconcertent. Se peut-il que celles-là, si franchement abandonnées, fussent les filles immédiates de mesdames les Prudes, célébrées par Van Dyck en leurs poses hautaines et nobles? Sans doute, on pourra objecter combien peu d'entre elles sont femmes de bonne renommée : entre la cour de Charles Ier et celle de son fils Charles II, c'est la distance morale de Louis XIII à Louis XV chez nous. Charles II, qui n'est ni oriental ni mahométan, s'inspire, on dirait, de Sa Hautesse le Grand Seigneur. A peine la reine — la sultane Validé — s'aperçoit-elle dans le nombre; encore n'est-elle ni la plus fêtée, ni surtout la mieux traitée par l'artiste royal. Lély n'est point sujet du royaume, il lui est indifférent que les misères royales s'affichent et donnent à gloser. Le contraire s'affirme chez nous à la cour de Louis XIV, lequel n'a que des pudeurs de surface, mais ne tolérerait pas une infraction aux décences. Qu'en France, une Montespan ou une Fontanges prenne le premier rang, elle ne saurait, sans crainte de mercuriale, obtenir de son peintre une pose risquée ou prêtant à redire. Sans doute Mme la princesse de Lillebonne n'hésitera point à recevoir les visiteurs de marque, « elle étant dans un bain », mais il faudrait une belle audace d'artiste pour la montrer ainsi, au cas qu'elle le souhaitât. A Londres, il n'est point rare que la belle Cleveland, que la duchesse de Portsmouth, se dévêtent la gorge et prennent, sur le gazon d'un parc, des attitudes équivoques. Lély s'ingénie à côtoyer le point strict au delà duquel les moins timorés prendraient ombrage. D'ailleurs ses thèmes sont limités à deux ou trois phrases générales, d'où il ne s'écarte guère. L'intérieur, assez rare, fort élégant, capiteux et insidieux; le parc avec ses bassins, ses futaies lointaines et ses ciels d'orage; et, dans ce cadre,

tantôt assises, tantôt couchées, coiffées de bouffons inexorables, la tête penchée, l'œil en coin, la bouche rieuse, la poitrine au vent, les ladies, princesses, duchesses ou actrices, toutes plus ou moins mères d'enfants royaux, pareilles tellement qu'on les embrouille en sa mémoire, accrochent le spectateur et l'invitent.



W. Wissing. — Ann Hyde, duchesse d'York

Au temps de Van Dyck, de telles créatures eussent précisément joué les pruderies et accusé un cant très méprisant; Marguerite Lemon, une des rares filles qu'il eût peintes, paraîtrait une nonne en opposition à Barbe Villiers, duchesse de Cleveland. Les femmes de Lély notent une station supérieure dans la corruption anglaise; on nous l'a reprochée un peu malignement, sans vouloir convenir quelle distance séparait alors sur ce point la France de l'Angleterre. La plupart ne sont d'ailleurs jamais venues en deçà du détroit. Elles se sont éduquées et apprises là-bas, dans les soupers de roués, à Hyde-Park, derrière les glaces de leur carrosse récemment importées, ce carrosse de la reine, où deux d'entre elles, les plus puissantes, ont voulu paraître en gloire, publiquement, et imposer ainsi leur caprice à la faiblesse du roi. Les unes et les autres donnent à jouer chez elles; on les voit à la table de jeu, au milieu des hommes, demi nues, et, le minuit venu, des orgies terminent la fête. Au milieu de ces drôlesses et de ces ladies confondues, vivant pêle mêle, le chevalier Peter Lély — Lély est fait chevalier par le roi en remerciement — passe, s'amuse, flirte et peint... Jusqu'à sa fin, arrivée en 1680, il fabriquera par douzaines, toujours bien,

jamais mieux, les minois les plus titrés du Royaume-Uni, les reines, les futures reines, comme cette Ann Hyde, tant décriée, que le duc d'York épouse, et le duc d'York ce sera Jacques II ! Rien n'est en Lély toutefois de ce qui avait usé Van Dyck, ni génie, ni passion, encore bien moins le surmenage. Lély, le gros Allemand libertin, buveur de bière, qu'on prendrait pour quelque margrave d'Anspach, n'a que faire de se tuer. Les valets d'art sont autour de lui assez nombreux pour que sa tâche se résume en un coup de pouce final, une touche personnelle donnant la signature. Et si l'un de ces complaisants est Largillière le français ou Wissing l'allemand, Lély n'a point tant à y perdre. Van Dyck mourant peignait lady Stanhope et avait quarante ans; Lély en avait soixante-deux bien comptés, et commençait le portrait de lady Somerset, quand il fut frappé de son mal : en dépit de tout ce qu'on a pu dire, c'est par ce fait surtout que ces hommes se ressemblent. Comme qualité d'art, c'est le jour et la nuit.



G. Kneller. — Sarah Jennings, duchesse de Marlborough

Lui, le chevalier Lély, ayant manqué au monde, bien des histoires eussent été pour nous incompréhensibles ; sans doute on eût eu Wissing ou Largillière, Kneller ou Dahl ; mais de tous ces artistes, le plus âgé, Kneller, est de 1648, c'est-à-dire du temps de Cromwell, et lorsque la société de Charles II prendra rang, il aura onze ans. Lély tout seul eut, à la fois, l'âge canonique, quarante-deux ans, l'absence de scrupule et la souplesse de talent utile, nécessaire même à ce monde. Si les Valois ressuscitent avec Charles II Stuart,

— ceci on l'a dit, on l'a même écrit — il s'en faut que ces Valois rappellent, dans leurs raffinements somptuaires et la perfection de leurs arts, les vieux d'avant. Mettons que la cour d'Angleterre, avec son laisser-aller, ses côtés libertins, donne l'impression de celle de Henri III, il lui reste, même dans ses pires excès, une guinderie, une morgue visible. En une orgie, se faire servir à genoux par ses valets, c'est le cas de Charles II, ce qui nous paraît grotesque et le parut à Gramont : « Je croyais, dit-il, qu'ils vous demandaient pardon de vous servir de si méchants plats ! » Ce je ne sais quoi séparera toujours la cour d'Angleterre du monde de Brantôme ; en folies, en sottises, en recherches décadentes, elle sera peut-être maîtresse ; il lui manquera la pointe, le joli goût, et des artistes !

Il lui manqua une vraie reine peut-être aussi, car cette Catherine de Portugal arrivée, un beau jour de 1662, avec son cortège de femmes fagotées, ses chiens, ses cacatois, peu de majesté et surtout très peu de beauté, ne rappellerait guère notre reine Margot de France. Ce serait, si l'on veut, la pauvre Éléonore d'Autriche, mariée à François I[er], si décontenancée à Fontainebleau, à Saint-Germain, partout où le caprice royal la promène. La cour de Londres, en 1670, n'est point chez la reine. Catherine de Portugal, exprime Gramont avec son impertinence parisienne, « n'ajoute guère d'éclat, ni par sa présence ni par sa suite ». Cette suite était alors composée « d'une comtesse portugaise, passée avec elle en qualité de dame d'atour ; de six monstres qui se disent filles d'honneur, et d'une duègne, autre monstre, qui se portoit pour gouvernante de ces rares beautés ». C'est, on le voit, bien près de cette suite d'Éléonore d'Autriche chez nous, que François I[er] nommait les chiens habillés, et qui faisaient tant rire Diane de Poitiers ou M[me] de Chateaubriand. Alors, comme François I[er], Charles II avait sa « Petite Bande », un essaim de créatures jolies, perverses, coquettes et extrêmement compliquées dans leurs passions. En raffinement de luxe « les gants parfumés, les miroirs de poche, les pâtes d'abricot, les essences et autres menues denrées d'amour » : elles sont ancêtres du « chef des odeurs suaves ». Mais elles sont peu chez la reine ; on les retrouverait davantage chez la duchesse d'York, Ann Hyde, que certaines se plaisent à considérer comme une compagne arrivée et un bel exemple à suivre. Ann Hyde est, nous l'avons dit, femme du duc d'York, le futur Jacques II, elle est fille de lord Clarendon, et, si nous en croyons Lély ou Wissing, elle est adorable. Un Gramont quelconque,



G. Kneller. — Mrs Yarborough.

un Français a habillé son portrait de ce madrigal tout à fait dans le goût précieux :

Telle est la charmante duchesse
Dont la gloire obscurcit tous les siècles passés
Et que tous les suivants admireront sans cesse
Sans jamais l'admirer assez !

Or l'histoire d'Ann Hyde — que nous autres Français n'admirons plus, puisque, on peut le dire sans honte, nous l'avons profondément oubliée, — n'est pas sans mélancolie. Elle a été épousée par le duc d'York en Hollande, pendant l'exil, on dit par surprise ; mais au retour, en dépit de toutes les calomnies débitées sur elle, Jacques a régularisé. Certes il a fallu au duc un beau courage et quelque fière persévérance de passion ; tous les gentilshommes de la cour vinrent l'un après l'autre conter une infamie. Le roi Charles lui-même s'y employa, il y eut des scènes étranges, où sincèrement le peerage anglais prit une attitude vilaine. Rien n'empêcha qu'Ann Hyde fût duchesse, et la plus belle, la plus fêtée, la vraie reine. C'était une beauté pâle, un peu sévère, que Lély nous montre cueillant des fleurs à un arbuste. Une autre fois elle sera en déshabillé et tiendra un chien ; ou bien encore elle aura dans la main la couronne de duchesse arrachée de haute lutte à tant de rivales jalouses, à cette Amélie Beevernaer surtout, devenue la comtesse Ossory, qui a le plus tenté pour faire revenir le duc d'York sur ses desseins d'épousailles. Et la comtesse Ossory est allée loin, elle conte qu'elle a vu certain jour Ann Hyde évanouie dans les bras du comte d'Arran, et que le comte d'Arran l'était allé soigner dans un cabinet proche. Ils sont quatre seigneurs qui confirment l'histoire, d'abord d'Arran qui s'amuse à décrire la scène, Talbot, Jermyn et Killigrew qui l'appuient. En vérité ce serait justice qu'Ann ne les reçût jamais après son triomphe ; c'est le contraire, elle les méprise assez et elle est assez duchesse, pour ne faire plus de cas de leurs propos que de ceux de laquais. Là est donc une vraie cour, presque une vraie reine, car Ann a la majesté des princesses, et Lély ne manque pas de le dire, comme il fera chacune des belles avec leurs petites passions écrites sur leurs joues.

Il fut encore « ce qui pouvait leur arriver de mieux », parce qu'en les uniformisant, il faisait disparaître leurs erreurs de goût ; si jolie que fût la Middleton, cette Catherine Brudenel, comtesse blonde, grasse et ambitieuse, elle n'en est pas moins une anglo-saxonne, et avec de tels corps, sur de l'em-

bonpoint, il faut des ressources infinies pour disposer une toilette. Lély y parviendra, et ceci fera la joie de lord Jones, le futur lord Ranelagh, ou de Ralph Montaigu même, sans compter le roi sûrement, et le chevalier de Gramont.



G. Kneller. — Madam Soams

Puis on aura la Cleveland, cette Barbe Villiers, fille de lord Grandison en Irlande, qui, juste avant la restauration des Stuarts, s'est trouvé un couvretare en la personne d'un certain Roger Palmer, plus tard créé comte de Castlemaine. A peine le roi Charles II est-il à Londres qu'elle est sa maîtresse.

et comme elle est jolie, perverse, que rien ne résiste à ses caprices, rien ni personne, elle va au plus loin, tellement qu'elle sera duchesse, et que, faisant sa petite Gabrielle d'Estrées, elle élèvera, à la brochette, un mignon de conchette, Churchill, — le futur Marlborough de notre chanson, — au nez du roi, en aura une fille et ne cédera la place, vers 1672, que les rides venues, les doubles mentons tombant en cascade, quand de plus féroces qu'elle, telle la Stewart, en donneront le signal. Sur la question d'éducation somptuaire, en ses costumes ou dans ses luxes, la duchesse de Cleveland est sûrement à un échelon supérieur; dans sa belle jeunesse surtout, aux environs de 1662, elle est exquisement fine et souple ; son corps est merveilleux. Alors le roi lui donnera la satisfaction d'un peintre autre que Lély, Netscher, l'homme qui dit le mieux les atours de femme, et au besoin leur joli corps, et Netscher la représentera chez elle jouant d'une viole, ce qui dut la bien faire rire, car elle ne marquait, en art, aucune prétention. Quand ce fut le tour de Lély ensuite, vers 1667, il lui plut d'être assez simplement montrée ; de fait, assise comme on la voit, au milieu d'un parc immense, pareil à Versailles, avec son corsage de



Michel Dahl. — Lady Herwey

petite bourgeoise dégrafé élégamment, ses bouffons moutonnés, son joli regard, elle est charmante. Autour d'elle, ce sera bientôt une course folle des peintres, les tard venus surtout, qui mettront en elle leur espérance. Gascar, ou mieux Guascoz le Breton de France, arrivé à la suite de la duchesse de Portsmouth, sa compatriote, Wissing, très probablement Largillière, et plus tard Kneller l'auront voulu offrir aux admirations, seule ou avec sa fille Barbe Fitz-Roy, la pauvre enfant qui s'en ira finir nonne en un couvent de Pontoise. D'entre eux, le plus impertinent ou le plus sincère sera Wissing, qui n'a point hésité à montrer les déchéances de la maturité, ceci, en un temps où la duchesse s'est très sottement cherché, à elle-même, une rivale, en la personne de Françoise Stewart.

Françoise, que Lély mettra en Diane chasseresse, l'épieu à la main, au milieu d'une forêt, est le produit d'une bravade de la duchesse de Cleveland. Trop sûre d'elle-même, celle-ci avait joué avec le feu en mettant sous les yeux du roi cette belle fille du baron de Blantyre, assez dépourvue de scrupules pour ne pas hésiter à remplacer une amie. Une fois englué, Charles II n'écouta plus rien, ni ses amis, ni la pauvre duchesse éplorée, laquelle imagina des surprises vilaines, où sa rivale était montrée au roi, en la société de Charles Stuart Lenox, duc de Richmond, joli homme, dont elle se fera plus tard un pis-aller conjugal très sortable. Bien loin que le roi fût détaché, il se piqua au jeu, et la duchesse de Cleveland en fut pour sa courte honte. Alors les beaux-arts n'eurent plus d'yeux que pour Françoise Stewart ; ses contemporains la proclament idéale, ses artistes mentent vraisemblablement, car ils sont loin de compte. Le chanfrein d'anglo-normande, plus normande qu'anglaise, l'œil clair et inintelligent, la bouche sensuelle, construisent un ensemble assez antipathique, en tout cas d'une esthétique inférieure et vulgaire. Même, lorsque le peintre Robinson s'avisera de loger cette grosse fille de ferme en un habit de gala, il ne réussira point à la désenguignonner ; H. Gascar la fera en Minerve, ce qui était bien la plus plaisante idée qui fût. Wissing est mieux dans la note vraie, qui la campe en une pose débraillée et aguichante, au beau milieu d'un pré. Sur le fait de s'exposer et d'attirer les yeux, elle a l'hystérie spéciale aux filles. La Dubarry s'offrit en chasseresse et en clown ; Françoise Stewart ajoutera à la *Diane*, à la *Minerve* et à la *Margot sur le pré*, son portrait en homme, avec perruque, bâton de commandement et chapeau. Ceci est au palais de Buckingham ; l'artiste serait Hysmans.



G. Kneller. — Elisabeth Cromwell, lady Southwell.

Enfin les peintres eurent Kéroualle, et Kéroualle est bretonne de France, apparentée par son père Guillaume de Penancouët à tout ce qui porte un nom illustre en Léon de Bretagne, les Duchatel, les Kergoudanec. Le père, Guillaume, comte de Kéroualle, a servi en France sous le roi Louis XIII, en qualité de guidon dans la compagnie du cardinal Richelieu; la mère, Marie de Plœuc, est fille du marquis de Kergorlay. Le ménage Kéroualle a trois enfants, un fils, lieutenant des vaisseaux du roi, mort à 22 ans, et deux filles. L'une de ces filles est Louise-Renée de Penancouët de Kéroualle, celle qui nous occupe; l'autre Henriette-Mauricette. Toutes deux sont à la cour de France chez Madame la duchesse d'Orléans, Marie-Henriette d'Angleterre, jusqu'en 1670. Madame étant morte cette année même, les jeunes filles, ravissamment jolies toutes deux et déterminées, passent en Angleterre chez la reine. En France les bonnes places de cour étaient données. La reine d'Angleterre, c'est Catherine de Portugal, qui est là-bas, comme Marie-Thérèse chez nous, une figurante. Louise-Renée est très vite promue dame du palais, et un tel office à une telle beauté, c'est le brevet de ce qu'on pense. Moins de deux ans après, Louise-Renée est duchesse de Portsmouth, son fils Charles est duc de Richmond, et plus tard Louis XIV, qui a sujet d'honorer les bâtards royaux, en fera chez nous un duc d'Aubigny, lui assurera un revenu, le naturalisera français, ce qui n'empêchera pas le triste drôle de repasser en Angleterre et de nous combattre à Nerwinde. Henriette-Mauricette aura une fortune concurrente et plus sérieuse ; d'abord elle épouse le duc de Pembroke, puis, celui-ci étant mort, un Timoléon de Gouffier, marquis de Thiois, qui la ramène en France.

Nommer en 1673 la duchesse de Portsmouth, c'est dire quelqu'un de plus puissant que la reine, de plus fêté que ne furent jamais ni la duchesse d'York, ni la Cleveland, ni la belle Stewart. Mme de Sévigné a sa petite phrase sur ce propos ; elle vaut qu'on la cite intégralement : « Kéroualle, dit-elle, n'a été trompée sur rien ; elle avait envie d'être la maîtresse du roi, elle l'est ; elle a un fils qui vient d'être reconnu et à qui on a donné deux duchés. Elle aura des trésors, elle se fait aimer et respecter de qui elle peut ». En tout cas, Kéroualle est aimée et respectée des peintres à qui elle donne séance comme d'autres font la sieste, au moins une fois le jour. Kéroualle est bien la bretonne de Léon, un peu soubrette, avec de très beaux yeux en velours, une carnation claire, une chevelure prodigue, un nez mutin et relevé, tout à fait

breton. Lély a l'honneur des premières poses ; on lui croirait une intention ironique lorsqu'il la montre en bergère d'opéra, assise dans un parc et donnant à un mouton des feuilles à croquer. Mais après lui tous les autres voudront célébrer la déesse, d'abord cet Henri Guascoz, de chez elle, amené par elle, et que les Anglais nomment Gascar ; puis Wissing, puis Kneller, un débutant alors, qui la traite en duchesse sérieuse, dans un appareil somptueux de princesse du sang. Kéroualle est maîtresse royale, elle entend toutefois que cette qualité lui conserve un rang de grande dame, comme en France Mme de Montespan. Les Penancouët sont au pays de Léon de fort notables seigneurs, ceci, elle l'affirme, elle exige qu'on le sache, et, chaque fois qu'il meurt en France un personnage de grand nom, on lui voit prendre le deuil. Un jour elle envoie son portrait à la cour de Louis XIV. A qui ? On ne sait. Ce portrait est signé Vérelst, mais au Louvre, où il arrivera quelque jour, on le croit de Lély. En vérité, les poses, les étoffes, tous les brimborions jolis de cette effigie aimable sont de sa manière. Renée de Kéroualle est dans un intérieur somptueux, son regard est de coin, suivant la formule ; elle ramène, d'un geste gracieux et mièvre, une draperie sur son sein. Du Louvre la toile est partie pour Compiègne, où elle est encore et où on la tient pour Mme de La Vallière, ou pour Hortense Mancini. La voici restituée ; il se devait que la duchesse d'Aubigny en France eût son portrait chez nous.

Cette existence fleurie eut ses traverses. Diane de Poitiers avait eu Marie de Leviston, Renée de Kéroualle eut la petite Gwyn. « Nell Gwyn, dit Mme de Sévigné, est une jeune comédienne dont le roi (Charles II) est ensorcelé. La comédienne est aussi fière que la duchesse de Portsmouth, elle la nargue, lui dérobe souvent le roi ». Nell raille sa rivale de s'endeuiller à chaque mort illustre en France. Pourquoi se faire catin, disait-elle, si elle est réellement de si grande espèce ? Bon pour nous autres filles de rien, qui n'avons que cette ressource. Et Nell Gwyn brille, les peintres accourent chez elle comme chez l'autre. Henri Gascar lui-même, le protégé de sa rivale, compose d'après elle un tableau singulier. Nell est couchée dans une attitude provocante sur le bord d'une pièce d'eau. Ses fils, lord Beaufort et lord Beauclerc, sous la forme d'anges gardiens, disposent une tenture au-dessus de sa tête. Très loin, on aperçoit le roi, venu en roi mage, habillé d'un long manteau, dont un page soutient les plis, et son geste est un geste de joie. Beau rêve, certes ! pour une fille qui a crié la marée dans les rues de Londres, s'est révélée actrice,

en chantant dans les tavernes, et a laissé, chez nous, un mot d'argot, « gouine » dont Jean Richepin a fait une sanglante injure. Lély, on le pense, quittant Renée de Kéroualle, ne manquait pas sa génuflexion chez Nell Gwyn.



Peter Lély. — La comtesse Ossory

Trois fois il l'a peinte ; une fois, quand elle est encore à ce lord Dorset, chez qui le roi l'a détournée ; une fois, entre ses deux fils ; en dernier lieu, toute seule, lorsqu'elle revint à Dorset... car elle lui revint.

Nous ne finirions jamais de dire : à tant de beautés Charles II en avait ajouté nombre d'autres moins célèbres, dont cette Marie Davis, danseuse de

ses menus, qui lui donnera Marie Tudor. Davis avait été congédiée dans le temps pour plaire à Françoise Stewart, non pas avant que Lély l'eût consacrée au moins à deux reprises. Dans un cas, elle joue d'une guitare, dans l'autre elle est assise, les cheveux épars, simplement vêtue d'un corsage à la paysanne. Ce titre de peintre royal n'était point de simple courtoisie ; au milieu de ces folies, entre tant de caprices subits et irrésistibles qu'il fallait satisfaire sur l'heure, un Van Dyck consciencieux fût mort en deux ans. Lély s'arrangeait, donnait le plus gros à préparer, en silence, et trouvait encore le moyen d'entendre aux moindres seigneurs, sans rien perdre de sa plantureuse santé. Le duc d'York a-t-il vu « cette grande haridelle de Churchill » tomber de cheval et montrer sa jambe, Lély devra sur l'heure décrire le visage de cette *Miss Helyett*. Lorsque le prince Rupert, savant en chimie, dessinateur habile, trouve sur sa route la petite Hughes, comédienne de tout petit théâtre, et s'en éprend follement, éperdument, c'est encore Lély qui sera mandé pour les définitifs contrats. Ni vacances ni répit jamais. Dans les vingt ans qu'il travailla à la cour des Stuarts, de 1660 à 1680, les toiles sorties de son atelier se comptent par centaines ; pas une n'a d'originalité, pas une ne témoigne d'une recherche ni d'un effort. C'est l'eau courante, l'eau pure, limpide à voir, agréable, mais insipide au goût. Sauf qu'il n'eut ni cette production forcenée, ni de pareils modèles à dire, Winterhalter, de notre temps, serait à lui comparer. Chez l'un et chez l'autre, tout le talent consiste à faire rentrer un type proposé dans un poncif préparé d'avance et arrêté *ne varietur* : cependant, grâce à ce médiocre peintre, la pensée de Van Dyck se transmet, se poursuit. Décolorée et quelque peu délabrée, elle va passer à Kneller, et de Kneller à de moindres, jusqu'à Reynolds.

Déjà nous avons nommé Withelm Wissing, d'Amsterdam, élève de W. Dowdyns ; comparé à Lély pour l'âge, c'est un jeune, étant né en 1656. Lély mort en 1680, Wissing a vingt-quatre ans à peine, mais il a si bien entendu les leçons de son maître, que, sans nul conteste, il prend la place et continue la série. Comme talent, Wissing ne saura jamais prétendre à un grade supérieur ; contre lui, tant d'écueils se dressent qui arrêtent l'essor : les opinions reçues d'abord, les goûts, la tradition, cette torpeur dans laquelle les mœurs faciles endorment les tempéraments. A part les feuilles de pavots dont il décore volontiers ses premiers plans, quelques idées neuves sur les costumes, une plus galante façon de disposer les chevelures et d'exprimer les physio-



Wissing. — Marie Tudor, comtesse de Derwenwater.

nomies, c'est du Lély encore, du Lély plus gras, plus vigoureux, mais ni plus ni moins impersonnel et quelconque. En des instants, Wissing a ses éclairs joyeux ; Élisabeth, comtesse de Kildare, fille de ce lord Jones, premier comte Ranelagh, dont nous avons ci-devant noté la passion pour Catherine Brudenel, est une œuvre inattendue. On lui voit un chapeau couvert de fleurs; or, dans l'année 1680, quand Wissing l'a peinte, un chapeau, c'est une bien audacieuse innovation, presque une folie. En interrogeant mieux Wissing qu'on ne l'a fait jusqu'à nous, des choses nous sont révélées qui apportent des précisions sur les infirmités réputées élégantes, tels le strabisme, la myopie, ces yeux incertains, saillants, retrouvés chez lady Williams, en 1680, chez la duchesse de Grafton, peut-être un peu aussi chez Marie Tudor, bâtarde de Charles II et de Marie Davis, en ce temps grandie, embellie et devenue comtesse de Derwenwater. Dans le portrait que Wissing a fait d'elle, il s'est franchement abstrait des enseignements de Lély, de ses costumes sans date et sans caractère imaginés pour esquiver les reproches. Marie Tudor est habillée en reine de théâtre, le théâtre d'alors, où l'on voyait Athalie porter des plumes, des robes de brocart et des franges d'or. Mais ses yeux sont d'une myopie à la mode, comme ceux de Jane Skeffington, ou ceux de Miss Hyde.

Ce sont d'autres théories, celles de Gottfried Kneller, l'Allemand, et de Michel Dahl, le Suédois, on dirait en contradiction, en hostilité même avec celles de Lély et de Wissing. D'ailleurs, c'est une autre société que nous allons connaître en leur compagnie, car, si les Stuarts se sont simplement chassés entre eux et ont fait des révolutions de famille, le genre Stuart s'en va tantôt disparaître. Successeur de son frère Charles II, Jacques II, catholique féroce et corrompu, s'est heurté au protestantisme de son peuple; son gendre Guillaume III lui est substitué. Mais, comme le dernier venu, tant de bonne volonté qu'on lui trouve, a signé une charte et s'est soumis à la nation, c'est le régime constitutionnel qui apparaît pour la première fois, et les femmes que nous allons entrevoir sont des parlementaires. Qu'on se rappelle notre Quatre Septembre renversant l'Empire ; c'est un bouleversement général, on croit à une transformation complète. Dans le fond rien ne change. Les sociétés remplacent une étiquette par une autre, elles demeurent ce qu'elles sont, et si la cour des Stuarts disparaît devant celle de Guillaume d'Orange, qu'on ne s'y trompe pas, les appétits subsistent. Cependant le protestantisme, devenu

maître, impose un état, des convenances de façade, et particulièrement une momerie. Les femmes de la reine Marie sont tout à coup, et presque sans transition, passées à l'austérité, à la simplicité de commande. Kneller, qui a souffert des rebuffades de Lély autrefois, et qui est prompt à saisir l'occurrence, arrive en propagateur d'un jeu nouveau dans le portrait, celui de la décence, de la candeur et de la noble simplicité. En 1690, Kneller dépasse ses quarante-deux ans, ses fougues, à supposer que ce citoyen de Lubeck, très protestant, eût jamais eu d'exaltation, sont apaisées et contenues. Scientifiquement, à l'allemande, il offre aux Anglaises réformées un barême de représentations classées, graduées entre lesquelles il est facile de choisir son motif. Le « prince des peintres » *pictorum princeps*, comme il se laisse volontiers nommer dans une gravure, le chevalier Kneller, artiste du roi Guillaume et de la reine Marie, tient trois sortes : le pompeux, le grand appareil, réservé aux puissants princes ; le modeste, pour dames pénitentes ou pincées ; l'allégorique, en l'honneur des moins converties. Chercher autre chose en son œuvre, espérer un écart joyeux, une note diversement orientée, est peine perdue. Son talent de



Peter Lély. — Louise-Renée de Keroualle, duchesse de Portsmouth

figure, qui est grand, lui permet de plaire, sans plus d'histoires. De Lély il a cependant gardé les parcs, les paysages lointains, avec maisons entrevues dans les feuilles ou rocailles proches. Mais, bien loin qu'il place, dans ce cadre, les jolies filles langoureuses de l'autre, ce sont des Minerves toutes, des quakeresses, jolies, décoiffées certes, mais dont les atours sont austères et les attitudes pieuses. A peine, quelquefois, l'artiste revient-il aux allégories de Lély ; une belle personne sera montrée par lui en Diane chasseresse portant un arc et des flèches, et, par bizarrerie, celle-là sera justement celle qu'on n'eût point attendue, Élisabeth Cromwell, femme d'Édouard Southwell. Les autres, à peu près sans exception, établiront leur austérité au milieu de la belle nature des forêts, comme une antithèse. Isabelle Bennett, une des premières ainsi présentées, est duchesse de Grafton ; c'est une coquette, une aimable femme, elle-même artiste, cherchant et rêvant ce qui pourrait, dans une attitude, s'accorder aux sévérités officielles. Kneller lui a imposé le parc très ombreux, un peu sombre, et, sur ce fond, habillée d'une sorte de chemise de toile, une natte de ses admirables cheveux tombant sur l'épaule, elle se découpe en apparition. Wissing lui avait donné un turban, le turban de Mme de Staël ; mais un turban, c'est une recherche inutile alors et papistique, ce n'est guère de succès ; combien avait



VERELST. — LOUISE-RENÉE DE KÉROUALLE, DUCHESSE DE PORTSMOUTH
(palais de Compiègne).

mieux réussi la bure de la duchesse! Bientôt tout le peerage sera chez Kneller et réclamera sa figure en « héroïne » candide. Diana Vère, duchesse de Saint-Albans, lady Essex Mostyn, la comtesse d'Essex, la comtesse de Ranelagh, dont les conceptions de la vie ont changé avec la nouvelle pratique, même la comtesse de Salisbury en deuil de veuve, tout de noir vêtue, comme Arthémise, et rêvant au pied d'une roche. Nulle grande dame à présent ne souffrirait de paraître vêtue de satin ou de plumes, sauf que, ainsi que la duchesse de Marlborough, il faille se produire en peinture cérémonieuse, dans sa robe de cour avec la clé de son office de grande maîtresse pendue à la ceinture. Par cette femme, cette Madame de Marlborough chansonnée chez nous autres, la blonde, la grasse et assez vulgaire Sarah Jennings, nous avons loisir de comprendre les autres toutes, leurs amusantes pruderies, ce qu'elles dissimulent de férocité et d'avidité sous leur morgue hautaine. Anglo-Saxonne, Sarah Jennings l'est de surface et de fond. Comme figure, ce serait un portrait exquis pour Hogarth, à mettre près de Lavinia Penton, l'actrice peinte par lui. En vertu morale, elle vaudrait mieux, au cas que les mœurs irréprochables constituassent le point souhaitable. Swift la donne pour dame de bonne vie, et ceci, chez les Stuarts, même ceux de la fin, est mieux que le mérite. Tenons-nous cependant en cette réserve que, pour Swift, l'honneur d'une femme est d'essence un peu différente de celui que nous entendons aujourd'hui. Le roman de Sarah Jennings et du colonel Churchill a de la fraîcheur, sauf que le Churchill eût quitté la table de la Cleveland pour son flirt. La table, et on dit bien un peu aussi la bourse. Lorsqu'Anne, princesse d'Angleterre, avait épousé Georges de Danemark, lady Churchill, mariée depuis peu, fut créée sa dame d'honneur. Alors naquit entre ces deux femmes un abandon d'amitié, une affection sincère et désintéressée de la part de la princesse, mais, de la part de la confidente, attentive et profiteuse. Anne, la dernière des Stuarts, ayant succédé à sa sœur Marie et à son beau-frère Guillaume, Sarah Jennings deviendra comtesse, puis duchesse de Marlborough, et plus elle s'élève, plus son masque lourd s'épaissit, plus on sent la bourgeoise avide s'épanouir en elle et se bouffir d'orgueil. Kneller qui nous a dit la dame d'honneur en falbalas princiers, nous gardera, dans un buste, la duchesse de Marlborough arrivée, impérieuse et définitive. Ce sera bien près des ruptures, car, en 1711, Sarah Jennings a tellement tendu la corde, si formellement abusé de tout, qu'il fallut un terme. Elle tomba de



Gaspard Netscher. — La reine Marie en costume de ville.

haut, et, avec elle sa camarilla, les Whigs dont le grand Marlborough était le chef indiscutable. Longtemps encore après la mort de la reine Anne, très avant dans le règne de Georges II de Hanovre, on voyait à Londres une dame imposante en des carrosses lourds, c'était Sarah Jennings sur ses quatre-vingt-cinq ans. Alors les peintres l'ont oubliée, et Kneller est mort depuis un quart de siècle.

S'il consent à être naturel, Kneller l'emporte sur Lély et sur ses concurrents. Arabella Hunt lui a fourni l'occasion d'une effigie gentille, ni trop prétentieuse, ni trop réservée. De même Mrs Soams, et celle-ci longue, langoureuse, fort séduisante et sans façon, placée dans un riche milieu, tenant sur ses genoux une levrette grise. On pourrait dire aussi la comtesse de Lichfield, si cette dame, née Charlotte Fitz-Roy, coquettement coiffée d'un voile, n'était d'une date antérieure à celle qui nous occupe et ne rentrait dans les façons de Wissing ; on citerait Catherine Sedley, lady Dorchester, la duchesse de Monmouth, si pleine de charme, avec son œil de myope, et qui deux fois occupera Kneller, en buste d'abord, et ensuite, pour une composition où ses deux enfants, le comte Duncaster et lord Henry, lui font compagnie. Mais tant qu'il veuille le paraître ignorer, Kneller est Lély dans la matière employée, dans les pratiques du métier, jusque dans les artifices un peu naïfs de son invention ; et rappeler Lély, c'est mettre en langage populaire, traduire en une sorte d'argot les poèmes de Van Dyck.

Un temps Kneller put craindre un concurrent sérieux à Londres même, ce fut Gotfried Schalken. Celui-ci, autrement peintre, chercheur de lumière, très amusé par les épisodes, eût pu tenir contre l'artiste officiel, s'il eût montré plus d'intrigue et joué mieux de la diplomatie. On voit de lui, au musée de La Haye, une dame anglaise à sa toilette, c'est, à un demi-siècle d'avance, une de ces histoires qui tenteront De Troy chez nous, et que les Hollandais traitaient alors avec tant de grâce. La dame est à la lueur d'une bougie, elle est empanachée drôlement et fort admirée de ses deux valets. Par plus d'un trait du visage elle rappellerait certain portrait célèbre de nos Salons d'il y a quinze ans. Mais Schalken ne put tenir contre la réputation établie de Kneller. La société s'était habituée à un formulaire, il n'était pas séant qu'on en changeât et qu'on admît facilement d'autres façons. Dès cette fin de siècle, l'artiste, passé en Angleterre avec l'intention de s'y fixer et d'y bien vivre, devait prendre langue aux ateliers classés et admis. Largillière, notre grand

Largillière, alors tout jeune, était tombé à Londres chez Peter Lély ; il avait dû se soumettre, et, dans tant de toiles du maître, préparer une draperie, un accessoire, telle autre partie secondaire, moyennant quoi on lui permettait d'exister.

De même Michel Dahl, suédois de Stockholm, passe à Londres sur ses vingt-deux ans, emprunte à Kneller une bonne part de recettes, et très vite s'embarque en des besognes de simplicité voulue, tenues dans l'uniformité, et, on pourrait dire, l'humilité alors à la mode. Dahl cependant ne sera point pour les Anglaises le peintre constant et fidèle qu'est le chevalier Kneller et qu'avait été Lély. On le voit à Paris, même à Rome, où Christine de Suède l'emploie. A Londres, ce fut une station difficilement déterminée aujourd'hui, mais assez heureuse pour lui. Comme il se devait, il enchérit encore sur Kneller ; ses ladies s'échevèlent, s'habillent de fourreaux, accusent des renoncements singuliers. Une d'elles, lady Mary Fenwick, fille de Charles, comte Carlisle, tout de noir vêtue, tient le portrait de son mari et, non loin d'elle, c'est l'urne funéraire où reposent les cendres du défunt. Chose singulière, ce costume de veuve est celui que nous voyons encore aux Anglaises en deuil, et, pour la dame représentée, ce n'est qu'une coquetterie de plus, car son visage ne trahit aucune peine. En sincérité, cet art de réaction protestante est sans grand charme ; il n'empêche certes ni l'habileté ni le talent, mais il les prosterne devant des conventions, dans leur genre aussi



Peter Lély. — Mary Davis

oiseuses que l'étaient, vingt ans auparavant, les intentions libertines de Lély. Ces réserves faites, Dahl est assurément le plus moderne des artistes d'alors, moderne dans le sens de rapproché de nous ; son portrait de Françoise



W. Wissing. — La comtesse de Kildare

Brudenel, comtesse de Newburg, devenue lady Belley, est une œuvre d'à présent, souple, distinguée, telle que la *Royal Academy* nous en découvre chaque année. A Dahl aussi nous devons Élisabeth Felton, lady Hervey, en 1695, à qui La Fontaine dédia une de ses dernières fables — non la meilleure — *le Renard anglois*. Lady Hervey, qui deviendra comtesse de Bristol et mourra, en 1741, très âgée, est une brune à la chevelure épaisse, sans beaucoup de caractère ni de grâce, mais un livre qu'elle tient nous dénonce la bonne et savante amie dont le vieux fabuliste chante les mérites.

Qu'on mentionne aussi Catherine Shorter, première femme de Robert Walpole, l'un des plus grands hommes d'État de l'Angleterre, une blonde au type de soubrette, voilée de noir, ou la comtesse de Bridgewater laissant flotter ses cheveux, ou Catherine Hyde, diaphane, éthérée, anglaise jusqu'au bout des ongles, on aura dit quelques notables exemples de la façon de Dahl, en somme rien qui le fasse très grand ni exceptionnel.

Kneller mort, c'est Dahl qui le remplace à la cour; depuis tout à l'heure deux siècles que les étrangers apportent en Angleterre tant d'idées nouvelles, et jettent leur talent sans compter, pas un Anglais ne prend une bonne place. Il y a eu Kettle peut-être, mais à part un portrait fort goûté de Miss Elliott, que savons-nous de lui? Thomas Hill a peint Catherine Wilkinson en 1705, et cette bourgeoise anglaise, morte à trente-cinq ans, que l'affection d'un mari a gardée dans sa tenue de ville, avec ses fontanges, ses dentelles, au rebours des conventions alors établies, serait peut-être la première manifestation d'une école naissante, celle qui nous donnera tantôt Hogarth. Thomas Hill peindra Mrs Cross, l'actrice, en un décor, sur un fond de verdure et de fleurs.

Les frères Bing, Édouard et Robert, que nous voyons à l'atelier de Kneller entre 1700 et 1723, sont des comparses, des aides, qui préparent les toiles, couvrent le canevas d'une première couche et ne s'aventurent guère pour leur compte. A la mort de Kneller, on les a vus terminer les œuvres inachevées du patron, et copier en des albums, aujourd'hui conservés au British Museum, les portraits exécutés par lui. On dit qu'ils passèrent chez Dahl, sans autre preuve que de retrouver dans leurs albums des œuvres rappelant le faire du Suédois. Antérieurement aux frères Bing, il y avait eu Ann Killigrew, poétesse, fille de Killigrew, le poète peint par Van Dyck; mais ce qu'on connaît d'elle, tout délicieux qu'on le voie, n'est guère pour la nommer artiste anglaise. Ann Killigrew a peint son propre portrait, en un costume oriental, et, comme il se devait, ne s'est point amoindrie. Fut-elle une miniaturiste comme Marie Beale, fille du Révérend Cradock, mariée à Charles Beale, un fabricant de couleurs, laquelle prit dans Lély une duchesse de Cleveland, une Hortense Mancini, et beaucoup d'autres? Nul ne le sait. Une certitude, c'est qu'à l'avènement de la maison de Hanovre en Angleterre, l'école anglaise n'existe pas, que les rares copistes de Lély ou de Kneller ne sauraient constituer une école, fussent-ils Jonathan Richardson, Gibson ou Thomas Forster.



Mrs Ann Killigrew par elle-meme.

D'ailleurs, en l'état actuel des connaissances, il est fort risqué de donner une œuvre à tel ou tel de ces petits maîtres anglais. Tous ou presque tous exécutent leurs peintures à la façon de Strésor chez nous ou de Du Guernier, en peignant à l'aquarelle sur des cartons. On avait connu, dès le temps de Van Dyck, le Français Balthasar Gerbier, protestant réfugié à Londres en 1618, lequel avait servi la politique de Buckingham. Quels portraits de femmes a-t-il laissés? John Hoskins, mort en 1664, ou Pénélope Cleyn ont, paraît-il, donné beaucoup d'effigies contemporaines; sont-elles en réalité d'eux, et quelles preuves a-t-on de leur intervention? Les Cooper, Samuel et Alexandre, dont nous avons parlé déjà, ont peu vécu à Londres; Samuel passa une bonne partie de sa vie en Hollande. Rentré en Angleterre lors de la révolte des communes, il fit le portrait de Cromwell et mérita le nom de Van Dyck anglais. Walpole allait plus loin, qui écrivait un peu inconsidérément cette phrase: « I do not know, but Van Dyck would appear less great by the comparaison ». Naturellement Cooper, vivant au temps de Lély et de la duchesse de Cleveland, ne manque pas de représenter la reine de la main gauche; il en tira tout le profit possible. Aussi lui mort, en 1672, une élève et une admiratrice, Marie Beale, dont il était question plus haut, mentionne-t-elle sur son album que « M. Samuel Cooper, le plus célèbre enlumineur du monde pour la figure », venait de passer de vie à trépas.

Certes si les œuvres de valeurs diverses qu'on donne à Samuel Cooper sont réellement de sa main, il est un maître. La reine Catherine de Portugal, aujourd'hui à Windsor, est d'une qualité rarement rencontrée meilleure, même chez notre Robert Nanteuil. Mais le portrait du roi étonne près de celui-là; la tête est banale, sans expression, et bien loin d'un portrait de Jacques II jeune également attribué au même artiste, sans beaucoup de preuves. Dans le nombre un choix serait à faire, mais cette sélection serait en faveur des représentations féminines. Cooper les accommode en artiste véritable, sans embarras de colifichets ou de parures. La duchesse de Cleveland est simplement montrée dans un croquis sommaire, la tête réduite au masque seul, et la joue appuyée sur un coussin. Malgré tout, en dépit des phrases, de tels hommes ne constituent point une école nationale d'artistes. Cooper, c'est Faithorne, dessinateur, l'un tient de Van Dyck, l'autre de Nanteuil; ce sont des dérivés; ils sont surtout par les gens qu'ils montrent à notre curiosité. Que serait Gibson, miniaturiste du Cumberland, élève de François Cleyn, tour à tour

favorisé par Charles Ier, Cromwell, Charles II, s'il n'eût enseigné le dessin aux princesses Marie et Anne, les deux futures reines d'Angleterre? Quant à Thomas Forster, contemporain de Kneller, à part un portrait de femme au British Museum, on ne sait rien ni de sa vie ni de ses œuvres.

Le plus grave reproche à formuler contre le cycle de Peter Lély, c'est le manque de franchise, la traîtresse façon d'accommoder les physionomies, de dénaturer tout. Chez Holbein, nous suivions la sélection anglaise dans ses évolutions, même encore chez les moindres artistes de la cour d'Élisabeth. Déjà Van Dyck a poétisé ses modèles, leurs éléments de constitution personnelle se fondent en une convention d'aristocratie et de beauté idéales. Lély accentuera la décadence, fuyant le vrai, à la faveur du caprice courtisan, pour mieux plaire. Les réactions spécieuses de Kneller ne chercheront pas davantage la sincérité; eût-il voulu le naturalisme, d'ailleurs, que les ladies ne l'eussent point suivi. Plus que nous autres, les Anglais se conforment à des théories et sont, par essence, moutons de Panurge en art ; Andersen a composé pour eux le conte fameux des *Habits du grand duc*. Le curieux fut la persistance séculaire du thème inspiré de Van Dyck, torturé et tarabiscoté par trois générations d'hommes habiles, venus de loin en vue de l'exploitation d'une race. Il s'ensuit que ces belles Anglaises de la cour des Stuarts, aperçues dans leurs magnificences ou leur sévérité imposée, sont, en réalité, une image vaine, faussée et presque toujours menteuse. Nos peintres français trompaient souvent sur la beauté des reines ou des princesses, ils s'en tenaient là ; les artistes employés par les ladies trompaient en l'honneur de tout le monde ; il suffisait d'un peu de générosité, de la part du modèle, pour qu'ils mentissent effrontément.

Henri BOUCHOT.

(*A suivre.*)

UN ARTISTE RÉVOLUTIONNAIRE

LES DESSINS DE JEAN-LOUIS PRIEUR

(1789-1792)



Les peintres Chatelet et Prieur
(dessin de Duplessi-Bertaux).

Un observateur de la vie, de vision juste et de crayon prompt, témoin des plus dramatiques événements de notre histoire, mêlé aux hommes qui les accomplirent, ayant participé à leurs actes et ressenti toutes leurs passions, s'étant proposé pour gloire d'être l'historiographe rigoureusement fidèle de son époque et ayant réussi à le devenir : voilà, en quelques mots, Jean-Louis Prieur, petit peintre de la grande histoire, disciple attardé de Cochin et de Moreau le jeune, dessinateur ordinaire des plaisirs du peuple français, de 1789 à 1792, plus tard juré au tribunal de Fouquier-Tinville, acharné pourvoyeur de la guillotine, lui-même mort « révolutionnairement » à trente-six ans, le 18 floréal an III.

L'homme est à peine connu, malgré son rôle politique, et l'art français l'enregistre rarement dans ses catalogues. Sa biographie manque aux répertoires ordinaires, comme son nom a manqué aux livrets des Salons de son temps ; et seuls le connaissent les amateurs d'estampes anciennes et les his-

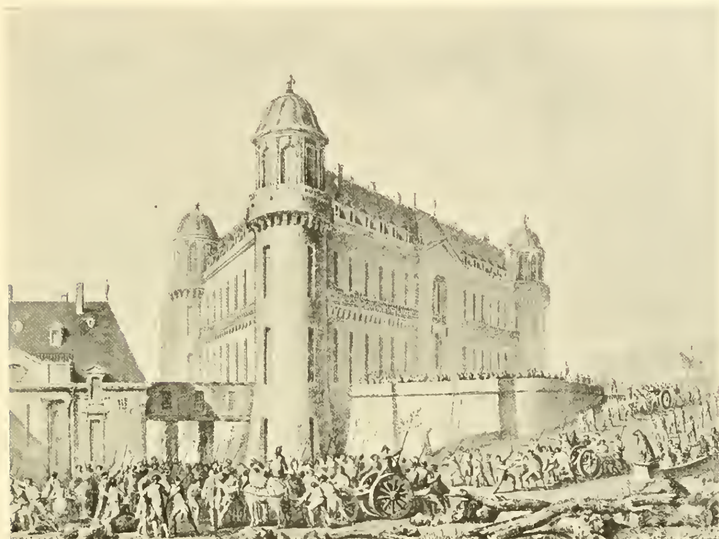
toriens habitués à consulter le document iconographique. Encore ne rendent-ils pas à l'artiste l'honneur qui lui est dû, car, dans les scènes révolutionnaires qui portent son *delineavit*, personne n'a pu savoir jusqu'à présent quelle part revient au talent de son graveur. N'a-t-on point exagéré à ses dépens, et de beaucoup, le mérite de celui-ci ? La série des soixante-quatre dessins originaux, — dont l'album va prochainement paraître, — permet de répondre à cette question, en même temps qu'elle invite à rechercher les traces d'un artiste intéressant et oublié [1].

Le 15 juin 1791, quelques jours avant la fuite de Louis XVI à Varennes, dans ce Paris révolutionnaire enfiévré par la violence des factions et toujours sous l'émotion de nouvelles graves, paraissait la première livraison d'une grande publication patriotique destinée à conserver le souvenir des événements publics, accomplis depuis le Serment du Jeu de Paume, et de ceux qu'on prévoyait prochains. C'était les *Tableaux de la Révolution française ou Collection de quarante-huit gravures représentant les événements principaux qui ont eu lieu en France depuis la transformation des États Généraux en Assemblée Nationale, le 20 juin 1789*. Les souscripteurs allaient recevoir chaque mois, d'après l'avis des éditeurs, une livraison composée de deux gravures et accompagnée d'un texte explicatif d'environ huit pages. Cette collection, qui devait subir, outre les vicissitudes commerciales de ces temps agités, des transformations diverses et de curieux remaniements dus aux changements politiques, avait été annoncée au public par le prospectus suivant qui mérite d'être lu :

Le génie de la liberté réveille celui des arts, exalte sa puissance, agrandit son domaine, met ses conceptions à la hauteur de la patrie et commande pour l'immortalité ses ouvrages. Des artistes citoyens vont buriner les grands tableaux de notre Révolution d'une manière digne de la France libre, de l'Europe qui s'ébranle pour l'être et du genre humain destiné à le devenir. Ils ont à retracer des mouvements violents, des scènes terribles, des moments heureux et des prodiges de vertus. La nature sociale, comme la nature physique, est sublime dans ses bouleversements et ses orages, qui préparent l'équilibre des éléments et la sérénité des beaux jours. Cette société qui réunit, pour la partie des artistes, toute la perfection des talents, a trouvé

[1] L'œuvre originale de Prieur était inconnue, jusqu'au jour où M. Jean Guiffrey la retrouva, il y a peu d'années, dans la collection des dessins du Louvre. C'est à ses heureuses recherches que revient le mérite de l'exposition publique qui va en être faite incessamment. Je le remercie, ainsi que mes collègues, MM. Georges Lafenestre et Henry de Chennevières, des facilités qui m'ont été données d'en préparer une reproduction satisfaisante et complète en héliogravure.

pour historien, un homme, un patriote, témoin oculaire, acteur lui-même dans les scènes principales ; tous les jours de péril, toutes les nuits orageuses, il les a passés à la maison commune de la capitale ou sur le lieu de l'évènement ; il a servi la liberté de sa fortune, de son zèle, de sa voix, de sa main, de sa vie ; il n'a pas épargné le langage de la vérité, il n'a rien négligé pour lui rendre hommage, il y sera fidèle



Le peuple de Paris va chercher les canons de Chantilly. 9 août 1789
(dessin de Prieur)

dans ses compositions comme dans ses œuvres. Pour la narration, l'exactitude est le mérite principal. Il se nomme Claude Fauchet. Les dessinateurs et les graveurs seront inscrits dans chaque livraison. On verra des noms célèbres dans les fastes des arts et dignes de l'être dans ceux de la liberté, car les auteurs qui, depuis dix-huit mois, s'occupent de cet ouvrage ont été eux-mêmes au milieu des tempêtes de la Révolution ; dans les crises de la patrie ils ont payé de leur personne, comme dans les jours de gloire ils payent de leur génie.

Suivent les conditions de la souscription, reçues chez M. Briffault de la Charprais, banquier, rue Saint-Honoré, « vis-à-vis celle Saint-Florentin », n° 374. Chaque sujet, gravé en taille-douce, doit avoir neuf à dix pouces de lar-

geur sur environ huit de hauteur. Aucune épreuve avant la lettre ne sera tirée. Enfin, « il y aura au moins quarante-huit tableaux, dont la plupart des dessins sont déjà faits avec la vérité la plus pure ».

Malgré l'annonce que l'entreprise était le « fruit des veilles d'une société d'artistes », en réalité, un seul dessinateur et un seul graveur assumaient la responsabilité de cette vaste publication. Le premier, Jean-Louis Prieur, a signé seul, jusqu'aux événements d'août 1792, la série des *Tableaux*, qui devait être continuée après lui par plusieurs dessinateurs. Son graveur était Pierre-Gabriel Berthault, qui avait gravé pour Lespinasse, pour Cassas et pour l'abbé de Saint-Non, des vues de Paris, de Syrie et d'Italie, et qui allait trouver, en compagnie de Prieur, l'occasion de produire son œuvre principale. L'évêque constitutionnel du Calvados, chargé de remplir chaque mois les huit pages de texte, céda presque aussitôt sa place à un écrivain de profession. Un avis, conservé dans quelques exemplaires, est ainsi conçu : « M. Fauchet avait écrit les discours des deux premières livraisons de cet ouvrage ; mais, ayant été forcé de donner tous ses soins à son diocèse, M. de Chamfort, de l'Académie française, de concert avec une société de gens de lettres, a bien voulu le remplacer ». Plus tard, à partir de la quatorzième livraison, Chamfort fut remplacé par son ami Ginguené, qui lui-même passa la main, après la vingt-cinquième, c'est-à-dire après la cinquantième planche, à un compilateur fécond et oublié, F.-X. Pagès. Celui-ci devait survivre à Prieur et continuer la publication jusqu'en 1796[1]. La collaboration de notre dessinateur s'étant arrêtée à la soixante-huitième planche, on voit que les véritables compagnons de sa pensée furent des écrivains de quelque mérite.

Ils étaient unis, à peu de chose près, par des opinions communes, partageaient la même haine du « despotisme », la même horreur de la « servitude », la même admiration pour « l'instinct du peuple ». Ne dissimulant point les excès révolutionnaires, mais toujours armés pour les excuser, n'étant impitoyables que pour les « suppôts de la tyrannie », acceptant de bonne grâce la nécessité de se contredire quelquefois au cours de livraisons successives et de flétrir le lendemain des hommes admirés la veille, cherchant avant tout

[1] L'histoire des *Tableaux historiques* et de leurs vicissitudes a été faite, de main de maître bibliographe, par M. Maurice Tourneux, dans ce livre, chef-d'œuvre de méthode et de patience et cher à tous les historiens, la *Bibliographie de l'histoire de Paris pendant la Révolution française*, t. I, Paris, 1890, p. 33-58. J'y renvoie le lecteur, me réservant de reprendre ailleurs la question des dessins de Prieur qui nous manquent et celle de l'authenticité du portrait peint de Marie-Antoinette, du musée Carnavalet, qui lui est attribué.

à prendre le vent de l'opinion, tout en restant fidèle à l'esprit de la Révolution, violents à l'occasion, mais surtout philosophes, sensibles et déclamatoires, les écrivains des *Tableaux historiques* ont contribué certainement à assurer le succès de l'ouvrage auprès des contemporains. On lirait encore avec



PILLAGE DE L'HÔTEL DE CASTRIES, 13 NOVEMBRE 1790
(dessin de PRIEUR).

profit leur prose patriote, ornée d'anecdotes intéressantes et toute brûlante des passions de l'heure ; mais l'œuvre du crayon l'emporte de beaucoup, car elle est presque exempte de déclamation et c'est bien réellement « la vérité la plus pure » qu'elle a voulu rendre.

On peut penser que l'idée première de la publication appartient à Prieur lui-même. Il faut du moins retenir du prospectus cité plus haut qu'il y travaille depuis le commencement de la Révolution. Ce jeune artiste a pris visiblement, pour tous les épisodes importants, des notes sérieuses sur les lieux, au moment même où ils viennent de se passer : il s'est renseigné de façon sûre sur ce qu'il n'a pu voir de ses yeux ; enfin, dans beaucoup de cas, il a assisté aux événe-

ments. On pourrait presque dire de lui, comme de l'abbé Fauchet, que les journées révolutionnaires ont trouvé « pour historien un homme, un patriote, témoin oculaire, acteur lui-même dans les scènes principales ; tous les jours de péril, toutes les nuits orageuses, il les a passés à la maison commune de la capitale ou sur le lieu de l'événement ». C'est alors dans la foule que Prieur, suivant l'expression du temps, « sert la cause de la liberté » ; il va être appelé trop vite à donner des gages plus éclatants à la Révolution, qui lui arrachera d'abord le crayon, puis la vie.

Jean-Louis Prieur était né à Paris, en 1759. Tout ce qu'on peut apprendre de sa famille et de sa jeunesse se trouve dans un petit livre, publié sous l'Empire par un écrivain obscur, qui semble l'avoir personnellement connu [1]. Son père était ce « Prieur, ciseleur du Roi », dont le nom figure sur des planches d'ornements assez lourdes, suites de vases ornés de frises et de figures, qui portent la date de 1783 et, comme adresse, l' « Enclos du Temple ». Cet artiste avait été chargé des ouvrages de ciselure de la voiture du sacre de Louis XVI. Peu après, il s'était réfugié au Temple, « pour dettes contractées dans son état ».

On supposerait sans invraisemblance que les fournitures faites pour le Roi entraient pour quelque chose dans ces dettes, ainsi que le cas s'est souvent présenté alors pour les fournisseurs de la Couronne. L'hypothèse deviendrait peut-être audacieuse, si l'on voulait voir, dans cet accident de la vie de son père et dans la gêne qui en résulta pour la famille, l'origine des sentiments que le jeune Prieur professa par la suite. Quoi qu'il en soit, c'est à l'Enclos du Temple qu'il fut élevé, et il y habitait encore en 1787.

Ce jeune homme, — écrit notre témoin, — avait un esprit naturel et enjoué. Quelques succès dans les arts libéraux le firent désirer dans les sociétés distinguées, et il fut admis dans les concerts dont il devint un des violons les plus recherchés. La Révolution vint développer en lui un caractère immoral. Il avait entrepris une suite de dessins des événements historiques dont la capitale fut le théâtre depuis 1789; cet ouvrage eut quelque succès et la collection complète en est encore recherchée. Le jeune Prieur devint bientôt un des suppôts de la Terreur qui domina en France en 1794. Nommé juré du tribunal révolutionnaire, il s'y signala par ses sentiments sanguinaires. Après la journée salutaire du 10 thermidor, il fut arrêté, condamné à mort avec Fouquier-Tinville et exécuté avec lui (le 7 mai 1795), à l'âge de trente-six ans.

[1] Barillet, *Recherches historiques sur le Temple*, Paris, 1809, p. 138. Je dois l'indication de cet ouvrage à M. Tourneux, qui ne le connaissait point encore, quand il a rédigé sa notice sur Prieur, déjà bien plus précise que celle de Renouvier.

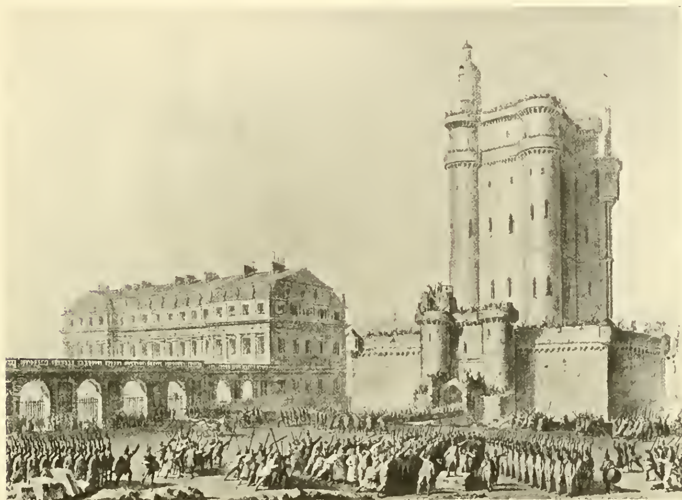
Ces renseignements concordent avec ceux que fournissent les interrogatoires de Prieur [1]. « Jean-Louis Prieur, âgé de 36 ans, né à Paris, y demeurant, rue et faubourg Denis, avant et depuis la Révolution, peintre d'histoire, membre du comité révolutionnaire de sa section, auquel il a donné sa démission, » observe que c'est par le journal du soir qu'il a été instruit de sa nomination de juré au tribunal révolutionnaire, en septembre 1793; il a conservé sa fonction jusqu'au 9 thermidor; mais, au moment de la réorganisation du tribunal suivant la loi du 22 prairial, il avait porté sa démission au Comité de Salut Public. Cette déclaration est confirmée par Fouquier-Tinville, qui prétend avoir fait une démarche analogue. Prieur a donc siégé pendant dix-sept mois au terrible tribunal. Il n'a figuré, il est vrai, qu'en un petit nombre de procès fameux, au procès de Danton, par exemple, et de Madame Élisabeth; il ne fut point des jurys qui condamnèrent la Reine, les Girondins, les Hébertistes. Mais il a pris une part active, et à certains égards importante, aux actes du Tribunal révolutionnaire, et c'est à bon droit qu'il a été compris dans le petit nombre des jurés poursuivis comme complices de Fouquier.

A travers la procédure de germinal an III et les dépositions des témoins, toutes accablantes pour lui, Prieur nous apparaît comme un sanguinaire de tempérament, exécuteur docile des consignes des Comités et de l'accusateur public, mais travaillant aussi pour son plaisir. Lié d'une certaine intimité avec Robespierre, il était du nombre des « jurés solides », qu'on avait soin de faire venir pour les grandes affaires. Ce petit groupe, toujours le même et où il est toujours nommé, excellait à terroriser par ses violences un jury hésitant ; il interpellait les accusés, coupait la parole aux défenseurs, jugeait au besoin en une demi-heure des fournées de trente à cinquante personnes. C'étaient les bons « faiseurs de feux de file », suivant le mot du temps, sur qui Herman, Dumas et Fouquier pouvaient compter ; on savait qu'ils abattaient promptement la besogne et se passaient, s'il était nécessaire, de pièces pour condamner. Quelque part qu'on veuille faire aux entraînements du temps et aux illusions des partis, on ne trouve pas d'excuse pour ces hommes, qui ignorèrent à la fois la pitié et la justice et qui, la loi à la bouche, accumulant les illégalités meurtrières, marquèrent lâchement, et comme par goût de tuer, des milliers de victimes pour la mort.

[1] Archives nationales, W 1 b 501. Pièce 123. Interrogatoires de Fouquier-Tinville et de ses complices. Je citerai ailleurs les pièces et les imprimés d'où je tire les détails qui suivent.

Le réquisitoire de Cambon est singulièrement dur pour Prieur : mais les dépositions directes faites contre lui ont plus de saveur que la prose vertueuse et indignée du thermidorien. Les anciens familiers du tribunal, greffiers, huissiers, défenseurs officieux, amenés à la barre nouvelle, satisfont librement leurs rancunes ou se vengent des terreurs qu'ils ont éprouvées durant la période de sang ; nul n'épargne l'homme qui disait, quand Legris, commis-greffier, fut arrêté, jugé et exécuté le même jour : « Voilà enfin le greffe entamé ! Le premier chaînon est dénoué ; ça ira de suite ». Lorsque Fréteau fut acquitté, Prieur se vanta d'avoir voté pour la mort : « On le rattrapera, ajouta-t-il. Fouquier a requis sa détention, il sera guillotiné sous huitaine. Il suffit qu'il ait été Constituant pour qu'il y passe comme les autres ». Fréteau, en effet, ne fut pas élargi et repassa dans une fournée. Le greffier Masson rappelle cet autre propos de Prieur : « Il importe peu que les accusés soient convaincus des faits qu'on leur reproche : ils ont été nobles, prêtres, ils ne sont pas bons républicains ; c'est un moyen de s'en débarrasser ! » Il disait encore au sieur Vieillard : « Quand nous trouvons la lettre à côté du nom, nous n'examinons pas ! » Le greffier Wolff, l'huissier Tavernier, d'autres encore déposent que Prieur avait l'habitude de brusquer les accusés, de les interpeller de son siège, de goguenarder sur leurs ex-titres de noblesse en disant : « Celui-ci, c'est de l'anisette de Bordeaux ; celui-là, c'est de la liqueur de Madame Anfoux ! » Un témoin assure que « le jury était composé en partie de certains artistes, qui, au lieu de prendre des notes, s'amusaient à faire des têtes ». Il a remarqué particulièrement Chatelet ; Wolff incrimine surtout Prieur : « Il passait le temps des débats à dessiner, sur le papier qu'on lui donnait pour recueillir des notes, les caricatures des accusés ». Nous retrouvons ici une habitude de l'artiste ; comprenant ce qu'elle peut lui donner d'odieux, Prieur commence par nier le fait reproché : « J'étais, répond-il, un des jurés qui mettaient le plus d'attention aux débats et qui écrivaient le plus. Pendant les lacunes de la procédure, je marquais quelquefois, sur une planche, des cochonneries, de petites bêtises. Quand j'avais acquitté quelqu'un, je faisais son portrait ». Quelques jours plus tard, devant la persistance des témoignages, il avoue avoir fait des caricatures des accusés, « mais seulement, dit-il, avant le 22 prairial ». L'accusation, portée par tant de témoins, est évidemment établie pour lui aussi sûrement que pour son confrère Chatelet.

Le peintre Claude-Louis Chatelet, qui paraît avoir été fort lié avec Prieur et qui partagea son sort, se dit, dans son interrogatoire, âgé de quarante-cinq ans, né et demeurant à Paris, rue des Piques, et exerçant la profession de « peintre en bâtiments ». C'est évidemment le Chatelet, peintre d'architecture,



La Fayette empêche la démolition du donjon de Vincennes, 28 février 1791 (dessin de Prieur).

qui avait été employé à plusieurs reprises par la reine Marie-Antoinette à exécuter des vues du Petit-Trianon et qui avait aussi donné des projets pour le Hameau. Non moins farouche que Prieur, classé comme lui parmi les jurés « solides », cet ex-peintre de la Reine réclamait, paraît-il, « quatre-vingt mille têtes » pour la Révolution et travaillait de son mieux à parfaire ce nombre. Il aimait, lui aussi, en envoyant ses victimes à la mort, à crayonner leur agonie. Le dessin caricatural de Louis David, représentant Marie-Antoinette liée sur la charrette du 16 octobre, peut donner une idée de ce genre de pochade funèbre. Lorsque Chatelet fut condamné à mort, avec Prieur et leurs complices, au moment où le jugement fut prononcé, quelqu'un cria

de la foule : « Chatelet, fais donc la caricature ! » Le peintre, se tournant vers l'interpellateur, répondit : « Si j'en faisais une en ce moment, ce serait celle d'un lâche ! » D'une autre bouche, le mot ne serait pas sans beauté.

Ces deux artistes de la Révolution. Prieur et Chatelet, unis étroitement par le talent, le crime et le supplice, ont été crayonnés ensemble par Duplessi-Bertaux, sur un morceau de papier conservé au Cabinet des Estampes[1]. Le dessin, signé *D. B.*, porte la légende : *Chatelet et Le Prieur* (sic), *jurés au tribunal révolutionnaire.* Une autre main a ajouté : *Guillotinés le 18 floréal an III de la République.* Les deux jurés ont été pris pendant une séance où ils siégeaient côte à côte. Le profil de Prieur, qui est le personnage de droite, donne bien l'impression de dureté têtue qu'on peut attendre d'un tel juge. Rien ne s'y révèle de l'artiste délicat et ingénieux qui mania le crayon révolutionnaire avec l'adresse d'un dessinateur des Menus-Plaisirs.

La carrière politique ou judiciaire de Prieur n'a sans doute rien de glorieux pour sa mémoire ; mais elle explique fort bien le caractère de son œuvre, le choix de ses sujets, la façon dont il les traite, la farouche hardiesse avec laquelle il célèbre, sans distinguer entre elles, toutes les journées populaires. Il n'a pas seulement l'ardent enthousiasme qui lui fait interpréter si fortement les généreuses ardeurs de la Révolution commençante ; il a aussi le sens des colères et des appétits moins nobles qui se mêlent à ses premiers triomphes ; il est aveugle et fanatisé comme la foule, qui tient le principal rôle dans ses compositions. Dès ses débuts, il montre un penchant secret pour les scènes de violence et une véritable complaisance à reproduire les supplices infligés aux ennemis de la Liberté. Pour lui, ce ne sont point des excès qui se commettent, ce sont des actes de justice populaire qui s'accomplissent. Très assuré de l'infaillibilité de sa doctrine, de la fermeté de sa vertu et, par suite, de la scélératesse de ses adversaires, il aime voir hisser les aristocrates à la lanterne et porter des têtes au bout des piques. Il eût fait plus tard un excellent historiographe de « Sainte-Guillotine », s'il n'eût été trop assidûment occupé à lui préparer de la besogne.

Deux dessins inédits du recueil qui se prépare suffisent à mettre en lumière ce côté assez notable de l'art de Prieur. Dans le premier (planche 20

[1] Collection Michel Hennin, t. CXXXVII, folio 18. Les portraits sont reproduits en tête de notre article.



J. L. Prieur del

Bertier de Sauvigny reconnait la tête de Foullon

22 Juillet 1789

du recueil), il a représenté l'intendant Bertier de Sauvigny, conduit à l'Hôtel de Ville et de là à la mort, au moment où les meurtriers de Foullon lui présentent la tête ensanglantée portée sur une pique, la bouche pleine de foin. Tous les détails du dessin sont confirmés par les témoignages du temps. Le cortège passe devant l'église Saint-Merri. Dans le cabriolet de Bertier, d'où l'« impériale » a été arrachée, pour que la foule puisse mieux insulter sa victime, se trouve un personnage qui se voile le visage : c'est M. de la Rivière, qui a eu le courage de monter dans la voiture de Bertier pour l'accompagner ; celui-ci se détourne épouvanté en reconnaissant la tête de son beau-père et en devinant à cette vue le sort qui lui est réservé dans quelques instants. Les soldats essayent d'éloigner les porteurs de l'affreux trophée, d'où le sang dégoutte sur le devant du cabriolet. Parmi les massacreurs, il en est un qu'on retrouve ailleurs, et qui a dû tenir son rôle en plus d'une journée : trapu, noir et barbu, une hache sur l'épaule, c'est évidemment celui qui a tranché la première tête et qui s'apprête pour la seconde. Comme cette figure atroce et significative, toute la scène a été étudiée d'après nature, et notre artiste est le seul qui ait eu le courage de s'y complaire assez pour la reproduire dans son horreur.

Cette composition n'a point été gravée. L'éditeur des *Tableaux* a sans doute reculé devant une telle interprétation de l'épisode, et la mort de Foullon, à la lanterne de la place de Grève, sujet où les personnages sont à très petite échelle, a semblé suffisante pour représenter dans la publication les sanglants incidents du 23 juillet 1789. Pour les journées de septembre 1792, l'éditeur a préféré également une composition à petits personnages, due à Swebach, où l'exactitude n'est peut-être pas moindre que dans celle de Prieur, mais où le réalisme est moins pénible. Dans son dessin, le dernier que nous possédions de lui (planche 64), Prieur a choisi les événements de l'Abbaye, la nuit du 2 au 3 septembre, auxquels j'établirai qu'il a assisté. Le long d'une vaste salle, remplie de gens à piques et que les torches éclairent de lueurs sinistres, les prisonniers, les mains liées derrière le dos, défilent vers la tuerie ; un simulacre de légalité est indiqué par une table, où sont deux chandelles et une écritoire et devant laquelle gisent deux cadavres. Une troisième victime est désignée par le geste d'un citoyen ceinturé d'une écharpe, empanaché, un sabre de théâtre au côté et les jambes nues, qui doit être Dugazon. Un malheureux, roué de coups de plat de sabre, est amené sur la droite.

tandis qu'à gauche deux sans-culottes apportent un infirme dans leurs bras. Quelques-uns des « travailleurs » sont d'une vérité saisissante et l'attitude des victimes n'est pas moins justement observée. Par le soin de la mise en scène et la force des passions exprimées, je crois que cette page dessinée sera considérée désormais comme un des meilleurs documents que nous ayons sur l'histoire morale de la Révolution.

Si Jean-Louis Prieur mérite, par sa sincérité et son talent, ce titre de « peintre d'histoire », dont il se parait fièrement devant ses juges, il n'est pas moins intéressant peut-être comme peintre du vieux Paris. Alors qu'on ne connaissait ses compositions que par les transcriptions du graveur, on s'accordait déjà à reconnaître la précision avec laquelle il avait reproduit les vues de la capitale. S'il rend en témoin intelligent les pittoresques costumes de la rue, le mouvement des fêtes et des émeutes, les manœuvres militaires ou l'agitation des assemblées, il cherche visiblement à mettre toutes les scènes dans un décor rigoureusement conforme à la réalité. Cette exactitude matérielle était pour le public une garantie de l'authenticité de ses travaux ; elle est pour nous un des éléments durables de l'intérêt de son œuvre.

Tout le Paris du XVIIIe siècle est dans les dessins de Prieur. On dirait presque qu'il s'est imposé de n'oublier aucun des aspects intéressants ou des plus importants monuments de la ville. Parmi les édifices, aujourd'hui détruits, on rencontre d'abord la prison de l'Abbaye-Saint-Germain, qui a subsisté jusqu'en 1854 ; elle est vue le jour où onze gardes françaises, qui ont « refusé de tirer sur le peuple », sont délivrés et portés en triomphe, le 30 juin 1789 (planche 2). L'Opéra a été dessiné au moment où le peuple, après la motion de Camille Desmoulins, au Palais-Royal, fait interrompre la représentation des théâtres et en exige la fermeture, pour protester contre le renvoi de Necker (planche 3) ; c'est la salle du boulevard Saint-Martin, sur l'emplacement actuel du théâtre de la Porte-Saint-Martin, que l'architecte Lenoir avait construite en quatre-vingt-six jours, après l'incendie de 1781, et qui servit jusqu'en thermidor an II (août 1794). La Bastille est représentée, comme dans tant d'estampes ou de peintures, à l'instant où le pont de l'Avancée vient d'être baissé et où les assaillants pénètrent de la première cour extérieure dans la seconde (planche 15). L'Hôtel de Ville est donné dans toute sa longueur, avec un sens très juste de la perspective, à l'occasion de la visite

de Louis XVI, après le rappel de Necker (planche 18). Dans une autre composition, les degrés de l'édifice municipal sont le théâtre du dramatique assassinat de Flesselles, de même que la place de Grève, avec ses hautes maisons, ses auvents et sa lanterne, fait le décor de la mort de Foullon (planches 14 et 19). Sans en rappeler aucunement la disposition, le dessin



Massacres de septembre. Jugement sommaire des prisonniers de l'Abbaye
(dessin de Prieur)

de la visite du roi fait penser à la célèbre composition de Moreau, l'*Arrivée de la Reine à l'Hôtel de Ville*, lors de la fête de 1782 pour la naissance du Dauphin.

Prieur a étudié soigneusement, quoique sans aucun sentiment de l'art gothique, l'intérieur de l'église Saint-Jacques-l'Hôpital, située jadis rue Saint-Denis, en face de la rue aux Ours, et dans laquelle l'abbé Fauchet prononça l'éloge funèbre des morts populaires du 14 juillet (planche 21). On comparera cet intérieur à celui de Saint-Eustache et de Notre-Dame, où se voit encore la curieuse rangée des « Mais » au-dessous du *triforium* (planches 48 et 26). Notons aussi la vue de l'ancien Hôtel-Dieu et de la place du parvis Notre-Dame, avec le portique de Soufflot sur la gauche; ce dessin

a pour prétexte l'amende honorable faite devant le portail principal de l'église par le malheureux marquis de Favras (planche 35). Le château des Tuileries paraît deux fois ; l'escalier principal est représenté à propos de l'affaire du 28 février 1791, où les « chevaliers du poignard » furent fouillés, malmenés et jetés dehors par les gardes nationaux ; la façade sur la cour du Carrousel sert naturellement de fond à la scène mouvementée de l'assaut du 10 août, qui est à rapprocher du grand tableau de Jacques Bertaux, exposé au Salon de 1793 et aujourd'hui au musée de Versailles (planches 47 et 62). L'élégant hôtel de Montmorency, rue de la Chaussée-d'Antin (planche 7), peut être mis dans cette liste d'édifices disparus, qu'on a quelque plaisir à retrouver dans notre collection. On pourra y joindre bientôt la vieille maison de Saint-Lazare, destinée à une prochaine destruction et qui rappelle encore, du côté de l'entrée, la disposition que reproduit fidèlement la scène du pillage du 13 juillet 1789.

Les barrières, qui avaient alors tout le charme de leur nouveauté et qui étaient un titre d'honneur pour les architectes du règne de Louis XVI, n'ont pas été oubliées par Prieur. La première qu'il a dessinée est celle de la Conférence, au moment où le peuple l'incendie (planche 9). L'aimable scène de l'ouverture de Paris, le jour mémorable de l'abolition des droits d'entrée, qui fut une véritable fête nationale et toute spontanée, a été placée par l'artiste à la barrière du Maine (planche 50). Enfin, c'est à la barrière du Roule, dont l'élégant pavillon se dresse sur la route, qu'il a vu la voiture royale revenir de Varennes, sous les huées et les menaces (planche 52). Une autre entrée de Louis XVI et de sa famille, d'un caractère bien différent, figurait déjà dans la série ; c'est celle du 6 octobre 1789, pour laquelle le fond du tableau est occupé par le couvent assez pittoresque des « Bonshommes » de Passy (planche 30).

Deux célèbres monuments royaux, détruits vers cette époque, paraissent dans nos dessins. L'un est celui de Louis XV, par Bouchardon, sur la belle place qui portait le nom du roi et dont les divers aspects, le Garde-Meuble, le Pont Tournant, etc., se retrouvent dans la série (planches 4, 6, 12, 57). L'autre est celui de Louis XIV, au milieu de la noble ordonnance ancienne, si défigurée aujourd'hui, de la place des Victoires. Le peuple est occupé à déboulonner le grand bronze de Desjardins, au lendemain du 10 août ; le monument paraît avoir encore les bas-reliefs de bronze du piédestal ; mais il

a déjà perdu les statues allégoriques des nations enchaînées, qu'un décret de l'Assemblée Constituante, par sentiment fraternel pour les autres peuples, a fait enlever dès 1790.

L'œuvre de Prieur présente naturellement beaucoup d'aspects de Paris,



La famille royale ramenée de Varennes, 25 juin 1791
(dessin de Prieur).

qui n'ont pas sensiblement changé. Le Palais s'y montre sur deux façades différentes, du côté de la Conciergerie, dans l'épisode des frères Agasse conduits à la Grève ; du côté de la cour d'honneur, dont la grille datait seulement de 1787, dans la composition destinée à rappeler la déchéance du Parlement (planches 33 et 43). Les bords de la Seine et les quais fournissent plusieurs vues intéressantes (planches 22, 33 et 60) ; deux sont particulièrement à remarquer, celle de la pointe occidentale de la Cité, prise en face du collège Mazarin, à l'occasion des réjouissances de la Fédération, et celle du Pont-Royal, le jour de la fête en l'honneur de Voltaire, où s'aperçoivent sur la

rive gauche, l'hôtel de Belle-Isle, l'hôtel de Mailly, les Théatins et, sur le quai, la maison du philosophe devant laquelle est dressé un arc de verdure (planches 39 et 53). On trouvera encore les boulevards (planches 3 et 16), le jardin du Palais-Royal (planche 49), le marché des Innocents (planche 35), les anciens Champs-Élysées (planches 31, 40 et 61), l'esplanade des Invalides (planche 13), surtout le Champ de Mars, qui a été le théâtre de tant de pompes patriotiques et de tant d'événements importants de l'époque (planches 8, 37, 38, 44, 54 et 59).

Les quelques scènes révolutionnaires qui se passent hors de Paris, sont beaucoup moins intéressantes au point de vue topographique. Si l'artiste a pu aisément, pour Versailles, Vincennes, Étampes, Chantilly, étudier les lieux d'après nature, pour les villes plus éloignées de Paris, il s'est servi de renseignements de seconde main, et peut-être de gravures. Cette dernière hypothèse m'est suggérée par la vue du château de Versailles, placé dans la scène du matin du 6 octobre, et où l'aile Louis XV devant la chapelle ne figure point (planche 29). Prieur, moins familier avec Versailles qu'avec Paris, a cru pouvoir ici utiliser en confiance une bonne gravure un peu ancienne ; mais pour les trois autres scènes de 1789 qui se passent dans la ville royale (planches 1, 25 et 27), il en est venu chercher sur place les éléments : la première est le serment du Jeu-de-Paume ; la seconde, qui se passe dans la salle des États Généraux, où siège l'Assemblée nationale, représente l'admission aux honneurs de la séance, le 7 septembre, de Mme Moitte et de la députation des dames artistes, offrant à la Nation leurs bijoux et leurs pierreries ; enfin la troisième scène est le fameux banquet des gardes du corps à l'opéra du château, qui fut l'occasion des journées d'octobre.

Même dans les dessins où l'intérêt du sujet faiblit, où le crayon lui-même se néglige, il reste le mérite d'une observation directe et consciencieuse de la vie. L'œuvre gagne à être comparée aux travaux contemporains de Moreau, qui nous montrent, avec le déclin de son talent, tant de fatigue et de négligence. Parmi les foules que fait mouvoir Prieur, chaque petit personnage apparaît distinct et d'une juste attitude. A côté des dragons, des hussards, des gardes-françaises, des gardes nationaux, les divers types révolutionnaires se trouvent pris sur le vif, enthousiastes ou violents, naïfs ou sanguinaires, dans la vérité de leur sentiment et de leurs gestes. Mais c'est sur-

tout pour le petit peuple de Paris, au milieu duquel l'artiste a été élevé, qu'il réserve l'intelligente sympathie de son crayon; dames de la halle, forts, ouvriers des ports, colporteurs, marchands ambulants, autant de pittoresques figurines qui remplissent les rues et les places de la grande ville et animent la



Le peuple renverse la statue de Louis XIV sur la place des Victoires (11 août 1792)
(dessin de Prieur)

scène d'histoire par le spectacle des mœurs. Maint détail des compositions de Prieur illustrerait excellemment, et dans l'esprit qui conviendrait, le *Tableau de Paris* de Mercier, auquel il fait souvent penser.

Si l'auteur des *Tableaux historiques* n'a pas obtenu comme artiste, jusqu'à présent, le rang que je voudrais réclamer pour lui, la faute en est au graveur qui nous a transmis presque toute son œuvre. Nous pouvions bien constater déjà, en effet, une partie de ses qualités, sa conscience dans l'information, l'heureux équilibre de ses pages, le don qu'il a de sauver l'ennui et le convenu des scènes officielles. Mais les conditions de la publication entreprise en 1791 étaient mauvaises pour un ouvrage de gravure, d'ordre tout à fait

supérieur, à supposer que Berthault fût capable de l'exécuter. Artiste consciencieux, mais sans vigueur, il a tout refroidi, tout figé; les architectures, si délicates et si élégamment traitées dans les originaux, deviennent, dans les estampes, dures et monotones; l'ensemble du travail est habile sans doute, mais hâtif et vulgaire, et peut-être pensera-t-on maintenant que les dessins de Prieur méritaient mieux.

Comment ne point regretter qu'un esprit si doué pour les arts les ait abandonnés si jeune pour travailler, par les moyens que nous avons vus, au bonheur de l'humanité ! Ses dernières années, qui l'ont conduit très légitimement à l'échafaud, avaient probablement alourdi sa main et nous font moins ressentir sa perte. Sans cette fâcheuse aventure, la carrière de Jean-Louis Prieur eût coïncidé, dans sa maturité, avec la période napoléonienne. Aussi bon jacobin que David, il eût assurément suivi son exemple, servi le régime nouveau, et personne n'eût mieux retracé pour la postérité les pompes consulaires ou impériales et toutes les manifestations héroïques qui remplirent Paris à cette époque. Plus habile que la plupart des dessinateurs qui s'y essayèrent, il l'eût fait en restant fidèle à cette tradition dont nous le voyons nourri, et qui est celle de la grâce française du XVIIIe siècle.

Pierre de NOLHAC.

ANTOINE WATTEAU[1]

VI. — L'INVENTION SENTIMENTALE, L'EFFORT TECHNIQUE ET LES PRATIQUES DE COMPOSITION ET D'EXÉCUTION DE WATTEAU (*Suite*).

La documentation graphique. — Voici donc Watteau, hors de page, en pleine floraison de sensibilité imaginative, fort de l'enseignement bien compris des maîtres qu'il aime, sans préjugé d'école, sûr de sa main. Suivant quelles méthodes et quelles pratiques personnelles va-t-il utiliser ses dons et sa science pour créer des tableaux ? Cette question naît des précédentes à la façon des cercles agrandis de proche en proche, provoqués par le jet d'une pierre au miroir d'une eau dormante. Chaque partie de notre analyse ressemble, en effet, à ces ondoiements concentriques, graduellement élargis. Toutes s'enroulent à la même idée, aux orbes constamment multipliés, irisés, frissonnants qui la dilatent. L'auteur de l'*Embarquement pour Cythère* n'a rien de ceux qui marchent rigoureusement droit le long d'une route implacablement droite. Il agit peu : il rêve la vie ; il trace de fluides circonférences de vérité autour du rêve et, aussi, de rêve autour de la vérité ; il raconte en figures de son temps son existence intérieure, dont la complexité nous est apparue. L'art des autres se définit par étapes où les points de vue changent ; le sien s'accomplit presque entièrement en ondulations circulaires où les points de vue se confirment en s'amplifiant toujours.

A l'ordinaire, les peintres conçoivent un sujet à l'état condensé, le traduisent aussitôt en une esquisse, en étudient les éléments l'un après l'autre

[1] Sixième article. Voir la *Revue* des 10 février, 10 mai, 10 août, 10 septembre et 10 octobre 1901. T. IX, p. 87, 313, et t. X, p. 105, 163 et 241.

et réalisent l'œuvre normalement. Watteau, sans conteste, procède quelquefois ainsi, mais non de préférence. Lorsqu'il a conçu, par exemple, l'*Accordée du village*, l'*Embarquement*, l'*Enseigne de Gersaint*, ou le « *Qu'ai-je fait, Assassins maudits... ?* », son invention s'est circonscrite ; sa composition s'y est exactement pliée : il a dû jeter sur le papier ou sur la toile un projet préliminaire. En général, au contraire, son inspiration part d'une impression purement impulsive et diffuse, nullement d'un fait raisonné, coordonné *a priori*. C'est une *Assemblée galante*, *l'Ile enchantée*, *l'Amour paisible*, *l'Amusement champêtre*... Le sens intime de son tableau sera, par conséquent, principalement subjectif. Nos yeux et nos esprits auront à le saisir, sous de mobiles enveloppes de mirages, et pourront l'interpréter, à peu près comme on saisit et comme on interprète les visions suggérées par la musique. Les éléments les plus significatifs de la composition ont émergé, quasi spontanément, de l'afflux des sensations et des émotions éprouvées antérieurement par l'artiste et dont il a fixé, au jour le jour, ce qu'il a pu en une multitude de dessins, sans prévoir, dès l'origine, l'usage de ces documents. Watteau



Watteau riant au sortir de son lit (nº 213 des *Figures de différents caractères*).

dessine sans cesse, en vertu d'une passion et d'une habitude contractées dès son enfance. Rarement ses croquis s'astreignent à masser un récit, hormis dans le genre humoristique, quand sa mélancolie, sous le coup d'une particulière obsession, se fait railleuse et, volontiers, amère. Je citerai, à cet égard, son *Naufrage*, son *Docteur Misaubin* et son allégorie bizarre si voisine par la pensée de son étrange tableau du *Départ des filles de joie* et si pleine encore de l'esprit de Gillot : *L'Amour sur un âne, drapé d'une couverture, un gueux dans les mains, escorté d'une bande d'Amours faisant charivari*[1]. Mais ses habituels crayonnages sont beaucoup plus simples. Nous en possédons une série qui rappellent tout uniment ses promenades et ses rencontres pittoresques. Ce sont des paysages, des statues ornant des parcs, des soldats, des types de la rue, un *Rémouleur penché sur sa meule*, des *Savoyards portant une marmotte* ou une *Armoire à curiosité*. Des croquis, bien plus nombreux, nous le montrent préoccupé de reproduire, d'après des modèles, des particularités de mouvement ou d'expression plastique qui l'ont frappé au théâtre ou par le monde. D'innombrables nous offrent des têtes, des mains, des chats, des chiens, des fauves même, des études de tout caractère faites sans but prochain, pour le plaisir. Il en a couvert des monceaux de feuilles détachées et rempli des albums. De tels dessins sont ce qu'il



ANTOINE PATER DEVANT UN CHEVALET
(n° 227 des *Figures de différents caractères*).

[1] Planche de Caylus, gravée pour les *Figures de différents caractères* et rejetée par Julienne, annexée à l'exemplaire du recueil à la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, sous le n° 107 *ter*. — Le « gueux » que tient l'Amour est une chaufferette en terre cuite, à l'usage des pauvres. Cf. Havard : *Dictionnaire de l'ameublement*, au mot « gueux ». — L'exemplaire de l'œuvre de Watteau à l'Arsenal contient un certain nombre d'estampes d'après les dessins du maître qui n'ont pas été publiées et des annotations, certainement de l'écriture de Mariette, sur des bandes de papier collé.

nomme « ses pensées ». Ils constituent l'immense réserve de son art.

Pour Watteau, dessiner n'est pas uniquement tâcher à surprendre et enregistrer de nouvelles modalités de la vie : c'est également concentrer ses observations remémorées, ressusciter et emmagasiner ses souvenirs. Ce labeur lui est instinctif; il s'y livre sans calcul ou prétention philosophique. Caylus qui l'a vu cent fois dessiner, toujours d'après le vif, nous apprend que ses recherches ont beau n'avoir aucun objet immédiat, on a grand'peine, des heures écoulées, à l'obliger au repos. Devant ses feuilles de papier, il est heureux à délices. Gersaint n'oubliera pas que le maître, en train de peindre, s'est souvent dépité contre soi-même, désespérant d'assurer à sa peinture « l'esprit et la vérité qu'il savait donner à son crayon ». Le point grave, pour lui, c'est d'avoir toujours à sa disposition de complaisants modèles. Il s'en procure même par rouerie. Quiconque franchit le seuil de son atelier est prié de poser à la minute. Dans un coin sont accrochés, nous dit Caylus, « des habits galants et quelques-uns de comiques » dont il accoutre « les personnes de l'un et de l'autre sexe qui veulent bien se tenir ». Amis, voisins, voisines sont mis perpétuellement à contribution. M. de Bougy lui-même, le joyeux compagnon au menton double, travesti en bariolé racleur de basse de viole au *Concert champêtre*, se découvre parmi les *Figures de différents caractères*, en Scapin fanfaron, la main sur la garde de son épée. Que dis-je ? L'indulgent abbé Haranger s'est laissé, au même recueil, muer en Géronte aux longs cheveux plats, ici de profil et en calotte, là de face, en grand chapeau relevé sur le front. Par surcroît, il n'est pas bien sûr qu'il n'ait pas fourni le type du soi-disant portrait dessiné de La Thorillière... D'Argenville nous conte, en outre, que Watteau a eu, un temps, une servante fort belle fille et qu'il lui faisait endosser tous ses costumes à satiété. Je présume qu'il n'a pas négligé sa complaisance pour les études de nu. Peu de comédiens de profession paraissent lui avoir prêté leur concours pour tant de types de comédie. Rien ne nous autorise à reconnaître en ses œuvres plus de quatre artistes, tous appartenant à la Maison de Molière : Charlotte Desmares, croquée en pèlerine, Philippe Poisson et Dumirail, dessinés en paysans de théâtre, et, peut-être, Marie-Anne Duclos, la tragédienne. Au fond, si nous possédions des documents iconographiques sérieux sur l'entourage du maître, presque tous les personnages de ses tableaux auraient vite un nom. Je n'ai garde de passer sous silence les croquis où la recherche est strictement d'un portraitiste ou



A. WATTEAU. — L'ACCORDÉE DE VILLAGE

(d'après la gravure de N. DE LARMESSIN)

d'un curieux des imprévus : ceux, entre autres, du flûtiste Antoine à la lèvre supérieure en saillie, en perruque et en lunettes, du ténor Pacini et de Mlle d'Argenon chantant, de Nicolas Vleughels en bonnet de nuit, de l'auteur lui-même riant, du vieux sculpteur Antoine Pater, le père de son élève, rayonnant dans sa léonine laideur, assis, comme un peintre, devant un chevalet... Parfois, enfin, il lui est arrivé de pouvoir dessiner à son aise des types exotiques rares et singuliers et il a crayonné ses études de nègres et de négrillons, du petit laquais noir « tirant des bouteilles d'un rafraîchissoir », d'un paysan russe, vendeur de fruits, du chinois Sao, dont il a inscrit le nom sur son dessin même, et des ottomans de l'ambassade de Mehemet-Effendi[1].

Nous savons par Caylus, encore, que le maître s'inquiète peu des attitudes de ses modèles et qu'il ne leur en impose aucune. Il s'accommode de « celles que la nature lui présente, en préférant les plus simples ». Je remarque cependant, à tout coup, — et, sur ce point, j'insiste, — que des allures, des gestes, des mines et des minois propres aux comédiens en scène et aux familiers des réunions d'élégance l'ont manifestement hanté et qu'il s'est aidé des visiteurs « qui voulaient bien se tenir » pour les restituer sans artifice. Pourrait-on s'expliquer autrement l'étonnante impassibité narquoise de ses Gilles, les airs si véridiquement dégagés de ses Mezzetins et de ses guitaristes, les grâces non pareilles de ses Léandres, de ses danseuses et de ses danseurs, de ses promeneurs et de ses promeneuses, de ses amoureuses et de ses amoureux, pour l'étude desquels il n'a eu, généralement, sous les yeux, dans son atelier, que des hommes et des femmes de bonne volonté, parfaitement étrangers aux très spéciales finesses où sa fantaisie se complaît ? Ce n'est pas tout de vêtir des passants d'habits d'une coupe particulière, façon-

[1] Ces portraits se trouvent : 1° Bougy, *Figures de différents caractères*, n° 57 ; Haranger, *ibid.*, n° 198 (son nom est écrit de la main de Mariette sur l'épreuve de l'Arsenal) et n° 69. Le portrait plus que douteux dit de la Thorillière ou Tourilère a eté gravé par Dubosc. — 2° Ph. Poisson, Dumirail et Mlle Desmares : *Figures comiques*, nos 2, 4 et 6. Le dessin original de Poisson, sanguine et pierre noire, est au *British Museum*. — Trois dessins, laissant deviner Mlle Duclos, par comparaison avec le portrait connu de Largillière, ont passé, en 1891, de la collection James à la collection Wertheimer, à Londres. — 3° Antoine, Pacini et Mlle d'Argenon, trois sanguines sur une feuille, au Louvre, dessin n° 1334. — 4° Vleughels en bonnet de coton ; Watteau en mouchoir de nuit, riant (indication de Mariette) : *Différents caractères*, nos 262 et 213 ; Ant. Pater : *ibid.*, n° 227. Ce dernier portrait, donné quelquefois pour une effigie de Gillot, s'identifie exactement à Pater père, à l'aide de son buste par Saly. — 5° Études de nègre, deux grandes têtes au *Brit. Museum* ; croquis de négrillon, au Louvre, n° 1324 ; le *Petit laquais nègre retirant des bouteilles* ; — *Différents caractères*, n° 24. — 6° Le croquis de paysan russe est au *Brit. Museum* : celui du Chinois Sao, à Vienne, Bibliothèque Albertine. — Nous avons déjà fourni les références pour les dessins d'Ottomans. — Sur quelques identifications, Cf. G. Schefer : *Les modèles de Watteau*, *Gaz. des Beaux-Arts* 1896, t. II, 177.

nés d'étoffes de laine légère et, surtout, d'étoffes de soie qui se froissent en plis chatoyants; il faut aussi que ces vêtements soient portés comme il sied, avec l'aisance de l'habitude. S'il en va différemment, autant revenir au mannequin. Le déguisement éclatera à chaque trait. Or, les personnages de Watteau sont, invariablement, si libres sous leurs oripeaux d'emprunt et dans leurs rôles fictifs qu'on a peine à les croire transposés ou transformés à un degré quelconque. C'est donc que l'artiste a su voir en eux ce qu'il entendait voir. Mais, tout ensemble, il est incomparable à faire jaillir à sa volonté ce qui est vraiment en eux. Un modèle change de pose : Watteau, près de son premier croquis, en dessine un second, puis un troisième et, au besoin, davantage. En tous se dénotent des signes distinctifs, supérieurement observés, appropriés d'un rare naturel. De mieux en mieux les dessins se révèlent à nous comme les vraies *pensées* du dessinateur.

L'inestimable fonds des *Figures de différents caractères* ne nous a pas conservé moins de trois cent cinquante études du maître transcrites en gravures. Néanmoins, si tous les originaux étaient détruits, le meilleur de Watteau nous échapperait, tant sa sensibilité s'exprime essentiellement en son exécution. Par bonheur, le Louvre et les grandes collections de France, d'Angleterre, de Suède, d'Allemagne, d'Autriche et de Russie en ont recueilli des suites admirables. Des formes particularisées, *observées* et *pensées* à miracle, y vivent pour toujours. Sa coutume est de travailler sur du papier gris ou chamois, avec de la pierre grise ou noire, de la sanguine et de la craie. On le sent difficile sur la qualité de ses crayons qu'il veut assez gras pour pouvoir écraser ses traits, assez résistants pour moduler ses linéaments de la délicatesse à la force, assez souples pour lui fournir une gamme étendue de valeurs intermédiaires. Son moyen favori est une sanguine pourprée, peu employée autour de lui, rare sans doute et qu'on soupçonne de provenance anglaise. En dehors de sa richesse de ton, la sanguine a l'avantage général, précieux pour l'arrangement des groupes sur les toiles, de faciliter le report des figures en contre-épreuve, par simple pression, afin de les invertir. Mais, couramment, il use à la fois de la matière rouge et de la noire, et dans ses morceaux les plus soignés, il ajoute des rehauts blancs pour les reflets et les lumières. Nous devinons à portée de sa main tout un jeu de ces divers crayons, à plusieurs états d'acuité ou d'épointement, dont il se sert selon l'effet cherché. Il manie prestement l'estompe, évitant partout l'opacité, allégeant, à l'occa-

sion, les pénombres ou les transitions du bout du doigt, accentuant, après coup, la vie du relief par quelques hachures, quelques soulignements, quelques indications bien franches. Tout procédé approximatif et tout « grignotis » lui restent inconnus. D'un point noir, il fait luire une prunelle ; d'un accent net, il dilate des narines ou entr'ouvre des lèvres. En ses chevelures de femmes, des taches noires et des traînées grises marquent les masses et des crayonnages décidés font, sur ce fond velouté, sentir le crespelé des boucles. Impossible de surpasser la liberté de sa manière, d'une vivacité, d'une justesse exquises, abrégée ou détaillée au point utile, sagace, spirituelle, attendrie, totalement personnelle et magistrale.



VLEUGHELS EN BONNET DE COTON (n° 262 des *Figures de différents caractères*).

Seulement, il ne suffit pas d'entasser des matériaux ; une heure sonne où il les faut mettre en œuvre. J'interroge de nouveau, ici, la notice de Caylus et j'y relève ces renseignements. Watteau ne fait presque jamais d'esquisses. Dès qu'il est en appétit de peindre un tableau, il consulte ses cahiers et ses feuilles de dessins. Il s'y arrête aux figures « qui lui conviennent le mieux pour le moment » et « il en forme des groupes *le plus souvent en conséquence d'un fond de paysage qu'il a conçu ou préparé* ». Autrement dit, la collection de ses croquis est pour lui comme un dictionnaire de nature composé à son

seul usage, au mieux de ses goûts et de ses idées, en vue de répondre, à l'instant voulu, à toutes ses intentions. Une certaine enveloppe de paysage lui fait entrevoir une donnée d'un certain genre. Les éléments susceptibles de s'harmoniser à son désir sont là, disséminés en ses feuilles volantes et en ses albums. Il n'a qu'à les trier et à les adapter. Entre son cerveau et sa vision, confuse encore, nulle interposition de modèles n'est plus indispensable, puisque les études d'après le vif ont été faites par avance. Les personnages en condition de se rejoindre et de participer à une vie d'ensemble se rejoindront soudain. Ce n'est pas une action concertée qui les a unis : c'est un sentiment dans une atmosphère. La constatation de Caylus a grand intérêt. J'estime pourtant que, s'il ne l'avait point formulée, nous déduirions du seul examen de beaucoup d'œuvres des conclusions identiques.

Envisageons-nous, en effet, une série d'importantes compositions de Watteau, nous nous apercevons tout de suite que les figures n'y sont qu'exceptionnellement en rapports d'action précis, dérivant organiquement d'une conception d'ensemble préméditée. Ces compositions se distribuent presque toujours en groupes distincts et juxtaposés, chacun ayant une unité en lui-même. L'*Amour paisible* ou *Amour à la campagne*, gravé par Favannes, en comporte trois : une jeune femme assise, contre laquelle s'appuie un jeune homme à demi couché, qui chante accompagné par un berger guitariste assis ; un amoureux, tout à l'heure allongé et que son amoureuse aide à se mettre sur son séant ; un jeune couple qui passe en devisant. Aussi bien, un autre, avec ces trois groupes, aurait animé trois tableaux. Leur juxtaposition rythmique a été motivée par l'ampleur d'un site merveilleux ; elle n'invoque pour se justifier que ce délicieux sentiment dont le maître sait ingénûment tout empreindre. Les *Amusements champêtres* se répartissent en trois couples d'invention en soi disparate : un berger apportant à une bergère assez rustique des fleurs qu'elle reçoit dans son tablier ; une sorte de page d'opéra-comique couronnant une jouvencelle habillée de satin, assise auprès de lui ; deux enfants se jouant dans l'herbe et, plus loin, deux amours s'ébattant avec une chèvre, remplissage décoratif inspiré d'une sculpture de Sarrazin aux jardins de Marly et dont Watteau a tiré un parti pittoresque en plusieurs autres de ses ouvrages. Des observations analogues pourraient être faites pour le second *Amour paisible*, gravé par Baron, et même pour le *Passe-temps*. Maints groupements d'ordonnance plus compacte se trahissent formés de figures rapprochées à plaisir, sans relations nécessaires :



A. Watteau. — Le rendez-vous
(d'après la gravure d'Audran).

ainsi les *Agréments de l'été* et la *Leçon d'amour*. D'autres, comme les *Comédiens italiens*, la *Troupe italienne* et le petit tableau des collections impériales russes, *Coquettes qui pour voir galantes au rendez-vous...*, gravé par Thomassin fils, ne sont que des arrangements de portraits ajustés, extraits par le peintre du répertoire de ses croquis. En regardant tant de fantaisies où le rêve se berce sans daigner se définir, exprimées par des acteurs qui ne s'attendaient même pas à s'accointer, je me souviens de la fine réponse du dessinateur Gavarni, sollicité de dire comment il trouvait les spirituelles légendes de ses dessins de mœurs : « Je mets mes bonshommes en place ; je les termine, je les considère et je les écoute parler ». Watteau ressaisit ses anciennes « pensées » éparses sous forme de crayonnages, les rassemble et pénètre ses mystérieuses compositions, quelles qu'elles soient, de la poésie de son esprit et son cœur. Qu'on n'exige pas de lui des explications auxiliaires. C'est à nous d'écouter ses créatures parler et chanter. Les titres sous lesquels on désignera ses ouvrages lui demeurent indifférents. Une indication comme celle de sa quittance de 1719, relative à son tableau vendu au Régent, lui suffit le mieux du monde : *Un jardin avec huit figures*. Et combien de ses peintures ne se désignent que par les premiers mots des versiculets souvent ridicules et rimés à contre-sens, gravés, par l'ordre des éditeurs, au bas des estampes mises en circulation !

Le caractère individuel de la plupart des personnages ne peut, en tout état de cause, être contesté. Nous y voyons des portraits libres, mais des portraits. Sans revenir sur les deux *Concerts champêtres* où Mariette nous fait reconnaître Sirois et Bougy, je note que Sirois est encore le Mezzetin amateur de musique des *Charmes de la vie ;* que l'héroïne du *Retour de chasse*, au dire très net de l'auteur de l'*Abecedario*, est l'une des filles du marchand ; qu'au vieil homme en cheveux plats de *Coquettes qui pour voir...* il semble bien que ce digne chanoine de Saint-Germain-l'Auxerrois ait prêté son visage, et que le seigneur empanaché, au second plan de l'*Amour au théâtre français*, s'assimile à l'acteur Philippe Poisson. J'ajoute que M. Gaston Schéfer a justement identifié les deux Crispin de l'*Amour au théâtre français* et des *Comédiens italiens*, et Paul Poisson, le père de Philippe. Le même écrivain signale pareillement la ressemblance du Gilles des *Comédiens italiens*, et du sculpteur Corneille Van Clève, notable membre de l'Académie royale et, comme Watteau, d'origine flamande. A l'appui de la sympathie des deux artistes, il n'est pas superflu de rappeler la remarque de Paul Mantz sur l'affinité entre

une belle étude peinte par Watteau représentant une jeune femme accoudée sur une urne[1] et les figures de *Rivières*, sculptées par Van Clève pour le jardin des Tuileries. Au surplus, divers modèles, sur lesquels nous manquons de renseignements, reparaissent, reconnaissables jusqu'à l'évidence, en plusieurs compositions : en particulier, une jeune femme dans la *Famille*, la *Gamme d'amour*, le *Voulez-vous triompher des belles ?...* et les *Entretiens badins*, et un jeune homme à la chevelure en broussaille dans les *Deux cousines*, le *Livre d'amour*, la *Lorgneuse* et la *Famille*... Si l'on veut des figures vêtues à la mode courante, on n'a qu'à se référer aux groupes de Watteau près de son chevalet et de Julienne filant des sons de viole de gambe, gravé par Tardieu, ou à la *Conversation* qu'a gravée Liotard. Là, derechef, nous constatons la présence de Julienne et de son peintre, et, en même temps, d'Antoine de la Roque, avec sa canne en béquille, et de l'original Antoine Pater, à la vaste perruque attardée. Nulle raison de croire que les personnages qui nous restent inconnus aient été traités autrement que ceux dont s'établit pour nous l'état civil. Presque tous attestent des signes de personnalité trop spécifiques.

Watteau a si bien et si constamment puisé au trésor de ses études à la sanguine et à la pierre noire que le recueil des *Différents caractères* a recueilli des éléments entrés dans plus de cinquante de ses compositions. Les trois cent cinquante planches de cette collection ne répondent peut-être pas, pourtant, au quart de ses dessins. Il va de soi qu'usant de ces documents à l'heure où il lui plaît, le maître en use librement, ne craignant ni de les transporter intégralement dans sa peinture, ni de les modifier suivant un parti pittoresque. Une *Jeune femme assise en costume oriental*, devient, avec des changements, le personnage de son tableau la *Polonaise*. A la *Danseuse*, choisie au milieu de ses croquis, pour les *Fêtes vénitiennes*, il donne une coiffure d'un autre air. Telle étude d'homme, très reconnaissable, a pris dans le *Conteur*, une nouvelle coiffure et un nouveau costume. Cette jeune femme en parure, assise, les mains croisées, a pu se décroiser les mains et un petit chien se poser sur ses genoux, dans la *Réunion sur une terrasse*, du musée de Dresde. Cette autre dont les mains tombaient le long de son corps, les relève, dans l'*Assemblée*

[1] C'est l'étude de jeune femme accoudée sur une urne, dite autrefois « portrait d'une nièce de Mme de Julienne » et qui a figuré en dernier lieu dans la collection Double. On n'y doit voir qu'une étude d'atelier. Je n'en connais pas de gravure.

galante, et prend la main de son voisin. En certain cas, il interprète et développe un thème simplement indiqué sur une de ses feuilles de papier. C'est le fait du Mezzetin porteur d'une lanterne, consigné à l'état élémentaire au recueil de Julienne et si spirituellement traité en clair obscur dans *L'amour au théâtre italien*. Quoi qu'il fasse et quoi qu'il veuille faire, ses albums et ses croquis détachés sont toujours à portée pour aider sa mémoire, guider son imagination et abréger sa tâche [1].

Je reconnaissais, plus haut, que si le maître n'a pas l'habitude de faire des esquisses, il doit néanmoins en faire, quelquefois, au bénéfice de tableaux particulièrement concertés, où il ne s'agit pas uniquement de produire une impression flottante. En dépit de l'assertion de Caylus, il est inadmissible que des ensembles comme l'*Accordée de village*, l'*Embarquement pour Cythère*, l'*Enseigne de Gersaint* et le *Qu'ai-je fait, assassins maudits?* compositions évidemment raisonnées à l'avance, n'aient pas été préparés par quelque essai de débrouillement sous forme d'esquisse peinte ou de crayonnage général. Je ne parle pas, bien entendu, de dessins plus ou moins terminés comme le groupe du *Jardinier galant* ou la pastorale du berger entourant la taille d'une bergère qui se fait une arme de son éventail [2]; ils ont trop peu de signification. Mais, encore un coup, tourmenté par une idée, Watteau n'a pas pu ne pas préparer l'exécution d'ouvrages très spécifiés par des dessins faits à leur intention. Seulement, quel qu'ait été, à un moment donné, le but de ses études crayonnées d'après le vif, il se réserve de les utiliser autant de fois qu'il y verra le moindre avantage. De là les doubles et même les triples emplois de figures qui nous frappent dans ses tableaux. Une même tête de femme apparaît dans les *Comédiens italiens* et dans le *Bal champestre* et au fond du grand *Gille* de la galerie La Caze; un même garçonnet, le visage couché sur son bras, a pris place dans l'*Occupation selon l'âge* et dans la *Réunion sur une terrasse*, de Dresde; une même fillette en toquet s'est introduite dans l'*Accordée de village* et dans l'*Assemblée galante*; une même femme danse identiquement dans la *Fête champêtre* et dans les *Plaisirs du bal*; une même femme soulève la même mante dans la *Réunion sur une ter-*

[1] Voici les numéros des dessins dont il s'agit au Recueil des *Figures de différents caractères*: n° 25, *Femme en costume oriental*, devenue la *Polonaise*; n° 74, *Danseuse des Fêtes vénitiennes*; n° 104 : figure du second plan du *Conteur*; n° 237, *Femme en parure*, devenue la femme au petit chien du tableau de Dresde; n° 51, figure de l'*Assemblée galante*; n° 55, *Mezzetin à la lanterne*, etc.

[2] Numéros 540 et 132 des *Différents caractères*.

rasse et dans l'*Ile enchantée;* un même guitariste penché poursuit son même air dans la *Réunion sur une terrasse* et dans la *Surprise;* une même femme joue de l'éventail dans les *Plaisirs du bal* et dans la *Réunion sur une terrasse* déjà citée. Il va sans dire que je vise uniquement des figures semblables, exécutées en des tableaux distincts, d'après un seul dessin initial, gravé, depuis, au recueil de Julienne, et non d'après des dessins différents auxquels un même modèle a pu fournir ses traits [1]. De simples accessoires ont reçu des utilisations analogues et aussi multipliées — par exemple le groupe décoratif de Sarrazin : *Amours jouant avec une chèvre*, mêlé tour à tour aux paysages des *Amusements champêtres*, de la *Famille* et de la *Cascade*, mais sous des aspects variés, et les *Naïades*, dont le dessin a servi, avec quelques changements et des retranchements, au groupe mythologique de la partie supérieure des *Fêtes au dieu Pan* et à la conversation de Dresde, *Au pied de la statue de Vénus*. A supposer, par conséquent, que quelques-unes de ces études aient été dessinées dans un objet, il faut avouer que l'auteur n'en a pas indéfiniment tenu compte.

Je crois, et je le répète, que Watteau, tout instinctif et concentré en soi-même, s'est contenté de données extérieures très limitées, se fiant, afin de varier les impressions, à la magie de son rêve. Des formes que trace son nerveux crayon, au gré de son plaisir, de sa passion, de sa pensée du moment, il ne sait pas ce que les circonstances lui feront tirer. Sur une de ses inoubliables feuilles exposées au Louvre, je vois trois croquis d'une même femme décolletée, coiffée d'une large toque ronde, souple et plissée. L'une des attitudes fixées sera celle de la *Lorgneuse;* une autre celle de la bergère du *Rendez-vous*, et les deux crayonnages, faits le même matin, sur le même carré de papier, auront contribué à préparer deux œuvres dissemblables dont il n'avait évidemment pas la moindre idée en profilant ses dessins. Une seconde feuille, également au Louvre, nous montre, côte à côte, trois figures d'hommes et, au centre, deux mains appuyées sur une canne. Les trois hommes ont passé au tableau de l'*Assemblée galante* avec une netteté qui peut trahir une préméditation; mais les deux mains ne jouent leur rôle que dans *L'amour au théâtre italien*. Si le maître les a croquées à l'improviste, tout en s'occupant de

[1] Les figures employées deux ou trois fois portent, au recueil, les numéros suivants dans l'ordre où elles sont rappelées ici : 82, 83, 314, 87, 176, 71 et 7.



A. Watteau. — Promenade sur les remparts
(d'après la gravure de Aubert).

l'*Assemblée galante*, il ne songeait nullement, à coup sûr, à l'œuvre où il les placerait.

L'indifférence de l'artiste en matière de stricte objectivité va si loin qu'il n'hésite pas à représenter le même modèle plusieurs fois dans le même tableau. J'en prends à témoin le Léandre guitariste des *Comédiens italiens*, lequel est, littéralement, celui du *Rendez-vous* et fournit à lui seul, en quatre variantes, quatre figures de ces soi-disant comédiens d'Italie. J'en atteste encore les trois jeunes gens aux traits délicatement poupins et à l'allure élégante, de l'*Enseigne de Gersaint*, où il faut voir le portrait d'un seul modèle, et les deux femmes assises et tournées en sens inverse des deux côtés du comptoir de la boutique, qui sont deux silhouettes de la même femme, à ne s'y pas tromper. Watteau ne s'inquiète jamais de ces bagatelles, et il n'admet pas qu'on s'en offusque. S'est-il servi de séries de croquis jetés coup sur coup sans penser à telle ou telle composition? A-t-il fait ses croquis en pensant à son objet, mais pressé par le temps et n'ayant qu'un modèle à sa disposition quand plusieurs lui eussent été désirables ? A-t-il accommodé, en peignant, l'indication d'un type qui lui plaisait? Le fait indéniable, c'est qu'il a composé et exécuté ses œuvres à l'aide de dessins.

Sans contredit de pareils procédés se taxeraient, chez d'autres artistes, de graves indices de négligence et engendreraient, en leurs ouvrages, de la monotonie et de l'ennui. Mais Watteau, par un enviable privilège, se sauve de tout inconvénient, même quand il dédaigne la variété des types et qu'il multiplie ses morceaux de rapport. Celui-là seul s'aperçoit de ses superficiels illogismes qui se livre à un minutieux et technique labeur d'analyse. En dépit de tout, ses compositions ravissent. La vérité et le charme y rayonnent toujours. Il a, pour dominer de très haut les conditions ordinaires, le prestige d'un génie de grand poète, de grand dessinateur et de grand coloriste.

L. DE FOURCAUD.

(*A suivre.*)

L'ESTAMPE CONTEMPORAINE

CHEVAL DE HALAGE DEVANT NOTRE-DAME

Lithographie originale de Paul JOUVE.

Les expositions de peinture foisonnent, et — chose admirable (admirable dans le sens latin de *mirari*, s'étonner) — le public s'y laisse à peu près conduire. Pourquoi faut-il que les lithographes, s'ils s'avisent d'ouvrir un salonnet, n'aient jamais pour visiteurs que des initiés rares?

Persistante influence des formules surannées! Une exposition de lithographie? La foule imagine aussitôt quelques centaines de « reproductions » vieux jeu, endeuillant une salle de toute la tristesse de leurs noirs veloutés, elle s'amuse un instant de l'affiche de Léandre ou de Grün, et passe.

Elle ne se doute pas que cette affiche est l'expression la plus exacte de ce qui se voit « à l'intérieur » et que les artistes de la pierre lithographique ont aujourd'hui leur personnalité : voilà beau temps qu'ils ont laissé la reproduction pour suivre leur fantaisie, et le crayon noir pour la joyeuse couleur. Mais en dépit de leurs efforts, la « lithographie originale » demeure encore, dans l'esprit du public, trop confondue avec la « lithographie », tout court : c'est une éducation qui se fera et dont les revues d'art doivent hâter le progrès.

Après Alexandre Lunois et Adolphe Gumery, la *Revue* présente aujourd'hui à ses lecteurs une nouvelle recrue faite par la lithographie originale en publiant une œuvre vigoureuse de M. Paul Jouve, peintre et sculpteur.

L'auteur du *Cheval de halage devant Notre-Dame* expose depuis 1894. A l'Exposition universelle de 1900, il se fit remarquer, entre autres travaux, par cent mètres de frise d'animaux en grès flammé pour le soubassement de la porte monumentale : cette frise est aujourd'hui dans les musées des arts décoratifs de Paris et de Leipsick.

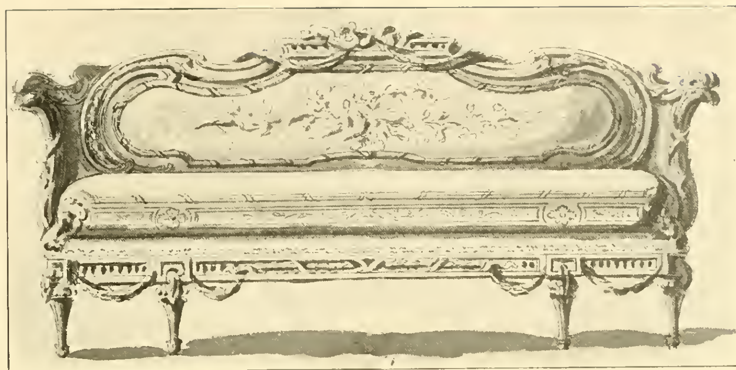
A. M.



CHEVAL DE HALAGE DEVANT NOTRE-DAME

Lithographie originale de Paul JOUVE

IMP. LAFONTAINE PARIS



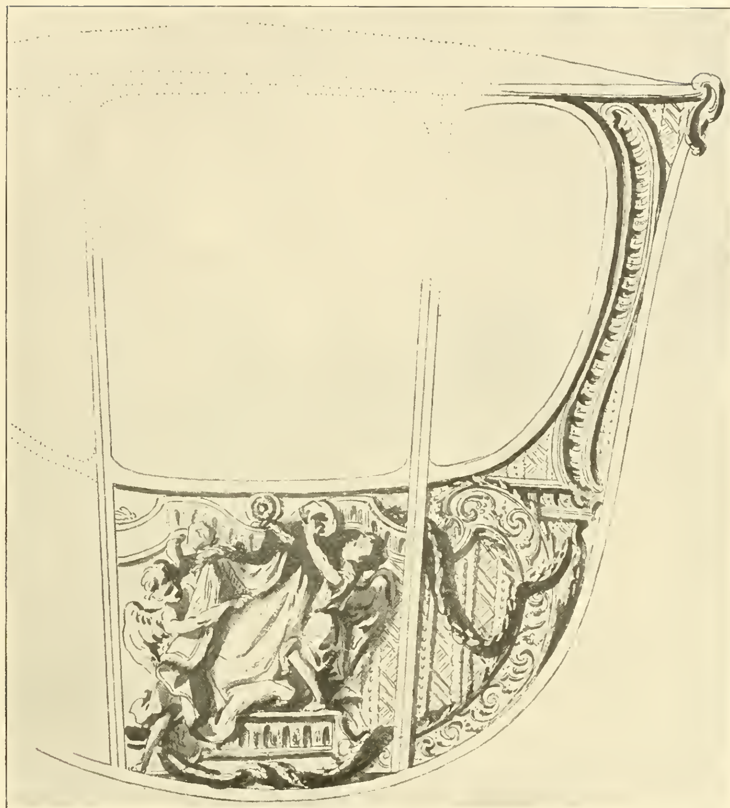
LES MEUBLES DU DUC D'AUMONT

Le bel ouvrage de mon cher confrère et ami Émile Molinier sur les meubles anciens augmente encore l'intérêt que les collectionneurs portent aujourd'hui aux objets du xviiie siècle. Mais de ces admirables pièces, construites autrefois par des artistes hors ligne, ornées de bronzes par des ciseleurs d'un mérite infini, bien peu subsistent encore. C'est beaucoup dans la gravure et les dessins que nous prenons l'idée de ce qu'avait pu être, il y a cent cinquante ans, la coquette floraison de ces choses. La Révolution a contribué, pour une part, à faire disparaître certains objets rares, non pas tant en les détruisant et en les brûlant, comme on le répète, qu'en les démodant par son art nouveau et en les condamnant aux usages communs. Ç'a été le cas des carrosses, utilisés, sous le Directoire et l'Empire, aux peu glorieuses besognes du fiacre ou du locatis, des lits vendus aux brocanteurs et décorant les chambres d'hôtels meublés, des riches tentures de ci-devant accrochées aux fenêtres des filles. En ces mains ignorantes, les plus notables chefs-d'œuvre

de Gouthière, de Riesener, de Duplessis se rayaient, se dégradaient peu à peu et s'en allaient finir aux ferrailles. Ce fut ainsi, et non autant dans la brutalité populaire ou les incendies, que se fondirent peu à peu les richesses incalculables de la France d'avant 1789. Le nouveau style républicain, le jeu récent des antiquités grecques ou romaines condamna à la mort lente, mais sûre, ce qui avait été, trente ans auparavant, le « bon ton », l'extase et le charme de toute une société.

Sans parler des meubles exécutés pour Louis XV ou Louis XVI, sauvés du désastre en partie par leur destination et les places qu'ils occupaient en des palais devenus nationaux, protégés sinon par le goût des révolutionnaires, au moins par leur utilité pratique immédiate, que sont devenus le mobilier de Bagatelle, dessiné par Bellenger pour le comte d'Artois, les divines ciselures de Gouthière pour la Dubarry, les modèles fournis par divers artistes à l'hôtel Montholon, mille choses gracieuses et charmantes dont les projets nous sont restés en des albums qui font les regrets plus cuisants? Au Garde-Meuble où furent réunis, — et réunis après quelles pérégrinations! — quelques-uns de ces chefs-d'œuvre, on a la sensation de ne pas retrouver les plus beaux d'entre tous. Même les épaves, çà et là « réconfortées » dans les collections particulières, reprises souvent et, comme on dit, rafistolées, ne nous donnent que des impressions lointaines et timides. A en juger sur les lestes croquis des architectes ou des artistes spéciaux, les types réellement parfaits ne nous sont point restés, ou rarement. Les besognes exécutées pour le roi ou les logis royaux avaient une solennité et une majesté qui maintes fois contrariaient les allures de l'artiste.

Pour que des choses moins hautaines nous vinssent, il aurait fallu que des ventes de meubles se fussent produites avant la période révolutionnaire; que les objets vendus fussent passés en bloc à l'étranger et y eussent été gardés de mécomptes jusqu'à nous. Le cas ne s'est pas présenté sur un ensemble. On vit cependant, en 1782, des enchères bien peu ordinaires, qui émurent, comme on disait alors, la cour et la ville, qui entraînèrent le roi et la reine Marie-Antoinette à des folies, la vente après décès du duc d'Aumont. Mais bien que ce seigneur magnifique n'eût guère en son cabinet célèbre de la place Louis XV que des objets meublants, bronzes, vases, tables de marbre, lustres et bras de torchères, il n'est pas fait mention des meubles proprement dits, de ces consoles, de ces *sophas*, de ces canapés, jetés en grand nombre



PROJET DE PEINTURE POUR UNE BERLINE, par BOCQUET
(pour le duc d'Aumont).

partout, lesquels durent subir le sort des œuvres minimes — quelque partage à des héritiers — et disparurent en 1793.

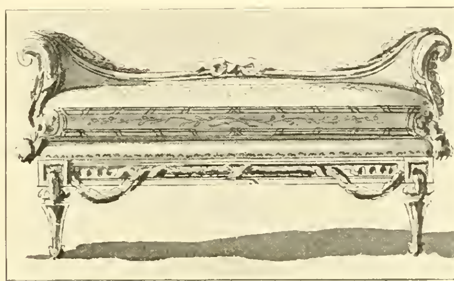
Ç'avait été un homme tout à fait de son siècle que ce Louis-Marie-Augustin, duc d'Aumont, pair de France, lieutenant-général, gouverneur de

Boulogne, né en 1709 et mort en 1782. D'illustre race et eu égard à ses ancêtres, il avait peu fait parler de lui. Toute cette vie calme de puissant seigneur s'était écoulée dans la passion des collections à la mode alors. Rival en cela du maréchal de Richelieu, mais tournant ses goûts aux choses modernes exécutées pour lui, il n'avait pour les tableaux précieux ou les antiquités que le plus absolu dédain, sauf que, rencontrant des marbres grecs, des laques du Japon ou des porcelaines de Chine, il les fit accommoder à son caprice. Le meuble surtout l'intéressait, et s'il accordait de remonter jusqu'à Boulle, c'était sa seule concession à l'ancien. Quant au reste de ses objets précieux, qu'ils fussent des jaspes, des porphyres, des marbres antiques, il les confiait à Gouthière pour leur donner des montures ciselées; deux tables de porphyre traitées pour lui par le grand artiste coûtèrent près de 10.000 livres, ce qui ferait bien près de 30.000 francs aujourd'hui.

M. Davillier a raconté dans la préface de son livre, *Le Cabinet du duc d'Aumont* (Paris, Aubry, 1860), ce que fut cette vente célèbre. L'hôtel du duc, pendant le mois qui précéda les enchères jusqu'au 12 décembre, ne désemplit pas. Le monde élégant tenait à voir en leur place tant de choses dont on entendait parler depuis un demi-siècle; mais l'éparpillement, grâce au nombre des acheteurs, fut cause que bien peu de ces merveilles furent conservées. Il en passa beaucoup chez la reine ou le roi, chez le prince de Lamballe, chez Richelieu, chez le duc de Villequier, fils du duc d'Aumont, chez le duc de Chabot, chez MM. Vaudreuil, Harant de Presles; confisquées chez ces amateurs, elles disparurent en grande partie lors des ventes d'émigrés. Le catalogue fournissait bien la figure gravée de certaines pièces rarissimes, notamment la table de porphyre aux quatre pieds surmontés de bustes égyptiens, le trépied de bronze doré, un vase d'albâtre oriental avec bronzes dorés. Mais de toute la partie des meubles meublants, soupçonnés les plus soignés d'alors, cherchés avec passion, exécutés sur modèles donnés par les plus délicats artistes, ciselés ensuite en toute liberté par les bronziers, nulle mention au catalogue. On sent que ce sont là choses courantes dont la succession héritera et peuplera ses hôtels sans plus d'histoires. Et rien ne renseigne à leur sujet, on ne sait ni quels appartements ils occupent, ni en quel nombre ils sont, ni surtout comment ils peuvent être.

J'ai eu le bonheur d'en retrouver au moins cinq ou six, en peinture, il est vrai, dessinés en projet, mais si charmants d'aspect, si joliment tournés et

joyeux, qu'ils furent sûrement exécutés et mis en bonne place dans l'hôtel du duc. Les dessins à la sépia, croqués du bout du pinceau comme des vignettes de Cochin, fins, mignards et gais, sont venus s'égarer en une place bien cachée. Il y a quelque quarante ans, le Cabinet des Estampes achetait à la succession de Devéria, son ancien conservateur, une série d'albums constitués par l'artiste pour ses travaux personnels. Devéria avait recueilli tout au monde, des pièces chinoises, des cartes, des lithographies, des gravures coupées, des étoffes et aussi des dessins. D'où lui venaient les modèles de costumes des ballets royaux au XVIIIe siècle exécutés par Bocquet,



PROJET DE SOPHA, par BOCQUET
(pour le duc d'Aumont).

dessinateur des Menus Plaisirs? Je n'ai pu le découvrir, mais cet album de Bocquet est une étourdissante réunion de lestes croquetons au trait où l'on aperçoit Marie-Antoinette en costume de ballet, le comte d'Artois, cent autres personnages de cour, sans compter les acteurs de profession dans leurs rôles. Cela est maigre, chétif, destiné aux costumiers, sans aucune valeur artistique. A la fin de l'album, dans les tout derniers feuillets, une dizaine de croquis plus soignés, plus libres, représentent des meubles, une sorte de dessus de porte, un cartel et un coffre de voiture; ils sont signés Bocquet, et sont indiqués comme destinés au duc d'Aumont.

Ils sont de 1775-80 environ, et témoignent d'un goût charmant. C'est très complètement la synthèse du XVIIIe siècle, du joli et mignard Louis XVI, élégant, leste, élancé. Un des dessus de porte inspiré de Boucher montre une

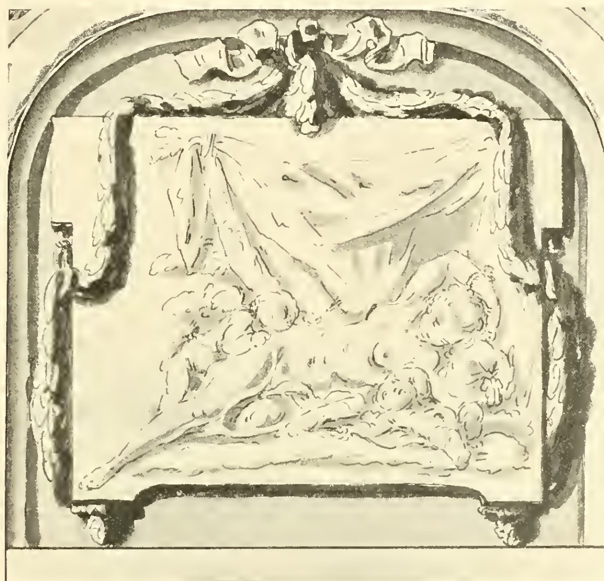
Vénus couchée et des Amours ; un autre représente un vase entouré de génies sur un fond de treillage à la mode. Puis c'est un cartel en lyre, un *sopha* drapé dont les bronzes doivent être de Gouthière, un canapé long et d'une forme svelte et distinguée. On imagine volontiers le mobilier du duc d'Aumont dans des données modernes et jeunes, et sans doute ces pièces étaient depuis bien peu terminées lorsqu'il mourut. En outre Bocquet avait indiqué la peinture de la caisse pour un grand carrosse de gala, probablement devenu à la Révolution un de ces fiacres singuliers dont parle la comtesse Potocka dans ses mémoires, lesquels, au lieu de marquises poudrées, laissent apparaître aux vitres les faces rougeaudes des parisiens en goguette partant pour Saint-Cloud.

Ces lestes croquis traités en sépia semblent sortis du pinceau de Moreau le jeune, ou de Lawreince, pour quelque scène coquette et pimpante, le *Carquois épuisé*, l'*Assemblée au Salon*, ou *Qu'en dit l'abbé?* Les bois en sont historiés et ciselés à la façon de ceux qu'on voit encore au Garde-Meuble où cependant les tentures anciennes ont été remplacées par de médiocres choses. Sur les meubles du duc d'Aumont qu'on s'imagine sculptés par quelqu'un des grands artistes d'alors, Boulard ou Jacob, Nadallaine ou Sené, Dupain ou Lelarge, les tapisseries de Beauvais avaient été indiquées, tapisseries à fleurs pour les canapés du boudoir, ou tentures de soie pour le *sopha*. C'est la grâce même, le musqué, le précieux des dames en paniers, le style des meubles de Bagatelle, imaginés par Bellenger pour le comte d'Artois, lequel ne dédaignait alors ni les ris ni les grâces. Au fait, le duc d'Aumont non plus, certes, car n'eût-ce point été singulier que ces pièces de petites maîtresses fussent pour lui tout seul, solitaire, renfrogné, revenu du monde ?

J'imagine que la curiosité du public pour cette vente, où l'on vit défiler incognito bien des gens qui n'étaient point de maigres seigneurs, où l'on se disputa même pour entrer, je veux croire que cette envie de se rendre compte venait des dames. Qu'eût-ce été à la vente du boudoir de Richelieu, alors ? La légende avait fait au duc d'Aumont une auréole de distinction, de *chic* on dirait, devant lequel tout s'inclinait. On le savait extraordinairement recherché dans ses luxes et ses manies, cela amusait d'aller surprendre en place le secret de certaines histoires. En vérité, on parlait de la baignoire de M. le duc plus que de son épée ; et comme certaines choses n'avaient guère eu le temps de se faner entre leur fabrication et la mort du propriétaire, on

se plaisait à en souhaiter l'acquisition. Ne fut-on point déçu? les meubles furent-ils vendus, furent-ils même exécutés?...

Je n'affirmerais certes pas que ces croquis reçurent leur exécution, mais rien ne leur manque pour cela. En tout cas je les publie, tant pour les tirer



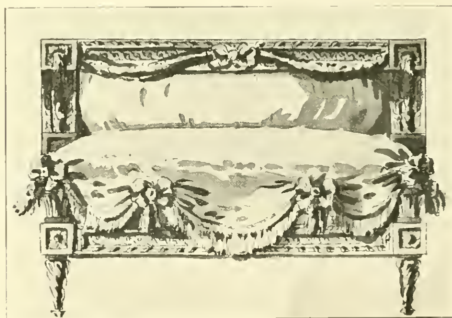
DESSUS DE PORTE, dessiné par BOCQUET
(pour le duc d'Aumont).

du néant où ils étaient et où personne ne les fût venu chercher que pour provoquer les confidences. Qui sait si la bande noire abattue sur les hôtels en 1794 ne les rencontra pas et ne les fit point passer à l'étranger avec tant d'autres? Il serait piquant que nos dessins allassent solliciter au loin une comparaison et donnassent un état civil à des objets inconnus? Qui sait? Peut-être même sont-ils en France.

Toutefois il ne faut pas trop se bercer de ces espoirs, tant de causes auraient

pu déshonorer ces belles pièces! Il convient de se rappeler ce que furent sous la Terreur ces encans de mobiliers au coin des bornes, au tas, où les fondeurs venaient quérir le cuivre, où les marchands de bois à brûler guettaient les matériaux démodés. En divers mémoires d'alors on lit les doléances des amateurs navrés de ce qu'ils voient; des tableaux dont on fait des paravents, des *sophas* dont on fait des lits de corps de garde. Ceux-ci eussent été sauvés si le duc de Villequier les eût transportés en province à temps; le fit-il? Je n'en ai rien pu savoir, mais toutes les probabilités seraient contre, car c'étaient là des objets trop dignes d'une installation à Paris, et s'ils y restèrent, ils subirent leur sort.

Ch. HUYOT-BERTON.



BIBLIOGRAPHIE

Les Artistes de tous les temps. — Paris, librairie de l'Art ancien et moderne (ancienne maison Rouam), 1900-1901, in 4°.

En matière d'édition, le goût du public s'affirme de plus en plus pour les publications à tirages restreints, livres ou plaquettes de haut luxe, imprimés sur papier riche en caractères de choix, et ornés d'illustrations abondantes dans le texte et hors texte.

En ce genre, une collection vient de s'inaugurer qui, à en juger par l'accueil dont le public a salué l'apparition des premiers volumes, parait appelée à un succès des plus brillants : nous nous garderons bien de l'apprécier, étant, pour le faire, en trop mauvaise posture, et nous nous contenterons de rappeler que la plupart des volumes déjà publiés sont, en quelque sorte, des tirages à part, revus et complétés, d'articles ayant paru dans la *Revue*.

La collection comporte quatre séries : *Antiquité*, *Moyen Age et Renaissance*, *Temps modernes*, *XXe siècle*; de sorte que le bibliophile peut grouper volumes et plaquettes et, le cas échéant, les faire relier par séries, car tous auront un format uniforme.

Ce fut le maître écrivain Sully Prudhomme qui ouvrit la collection, avec une magistrale étude sur son ami l'architecte **Paul Sédille**, dont il pouvait, mieux que quiconque, évoquer le souvenir et rappeler les hautes idées d'art.

Lors de la récente exposition des œuvres d'**Honoré Daumier**, M. Gustave Geffroy consacra au célèbre peintre et caricaturiste des pages qui resteront parmi les plus caractéristiques que l'on ait écrites à ce sujet.

Peu après, M. Fournier-Sarlovèze, qui s'est donné pour tâche de rendre aux artistes oubliés la place qui leur est due, retraçait les exploits guerriers et... artistiques du **général Lejeune**, ce peintre militaire qui vécut et fit revivre ensuite sur la toile toute l'épopée du Premier Empire.

La série du xxe siècle a débuté par le nom d'un jeune : le lithographe **Alexandre Lunois**, qui fut jadis un révolutionnaire et qui n'a pas cessé d'être un novateur, ainsi que le montra M. Emile Dacier dans la biographie, si vivante, qu'il lui a consacrée.

Et, en cette fin d'année, deux volumes viennent s'ajouter à la collection, qui pourraient servir de types s'il fallait insister sur la variété des artistes étudiés dans cette éclectique galerie : **Goya** et **J.-C. Cazin**.

Pour ce qui est de Goya, on peut dire que M. Paul Lafond, conservateur du musée de Pau, a donné là une étude définitive, et, je ne veux pas parler seulement de la biographie de l'artiste, si parfaitement retracée, mais aussi du catalogue de

l'œuvre peint, dessiné, gravé et lithographié qui complète ce livre et en fait un véritable morceau de choix, indispensable aux amateurs et qui sera le bienvenu dans maintes bibliothèques : faut-il ajouter que, en dehors des nombreuses illustrations en photogravure, la valeur du livre s'augmente de quatorze hors texte en taille-douce, œuvres de MM. Bracquemond, Dezarrois, Flameng, Fuchs, Jacquemart, Lafond, Lavalley, de Los Rios, Manchon ; enfin d'une curieuse eau-forte inédite de Goya lui-même.

M. Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg, consacrait naguère à J.-C. Cazin deux articles dont nos lecteurs ont goûté l'expressive clarté de forme et la haute ampleur d'idées au point de nous en demander eux-mêmes la réunion en une plaquette. Il va sans dire que le texte est orné d'une illustration des plus riches et des plus complètes que viennent encore rehausser onze gravures hors texte, parmi lesquelles six eaux-fortes dont deux inédites de J.-C. Cazin lui-même.

Un seul reproche peut être adressé à cette publication, c'est de commencer par des biographies d'importance bien inégale ; on aurait aimé à voir figurer en tête de son catalogue plus de noms vraiment illustres.

A cette observation, l'éditeur nous a répondu qu'il avait fait paraître tout d'abord les volumes qui étaient prêts ; d'autres viendront ensuite, au fur et à mesure de leur achèvement, et les diverses séries ne tarderont pas à prendre de la cohésion.

L'essentiel était d'exister ; la collection est née désormais, et les premiers spécimens qui nous en sont montrés sont pour nous faire souhaiter son rapide développement. R. G.

Guide populaire du Musée du Louvre, par F. Trawinski et Ch. Galbrun. — Paris, Imprimeries réunies, 1901, in-16.

La troisième édition de cet ouvrage vient de paraître : elle est dès maintenant en vente dans les galeries du musée du Louvre.

Lorsque nous avons annoncé, au mois de novembre dernier, l'apparition de ce volume, depuis si longtemps réclamé par les visiteurs studieux que leurs travaux n'ont point préparés particulièrement à l'étude de l'art, nous nous doutions bien de l'accueil qui l'attendait : il était souhaité de tous côtés, et les auteurs ne furent pas longtemps à s'en apercevoir.

Les importants remaniements faits au Louvre depuis l'année dernière ont été consignés avec exactitude dans cette nouvelle édition, et l'apport nouveau des collections du Garde-Meuble national a permis aux auteurs de développer certains chapitres jusqu'alors un peu succincts. Dans des proportions à dessein restreintes, le *Guide populaire* est bien le livre par excellence pour visiter à l'aise et avec profit notre musée national. C'est un « cicerone » sûr et discret, ménager du temps d'autrui, essentiellement éclectique et qui ne conduit qu'aux chefs-d'œuvre. Il est, en même temps, un précieux initiateur pour ceux que captivera telle ou telle branche de l'histoire de l'art. R. G.

Le gérant : H. Goulx.

EVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



Marmaria : Vue générale prise de l'est

LES DERNIÈRES FOUILLES DE DELPHES

LE TEMPLE D'ATHÉNA PRONAIA



1. Métope du Temple rond

Lorsque Xerxès eut envahi la Béotie, le gros de l'armée perse marcha sur Athènes, un corps se rua vers Delphes, attiré par l'espoir du pillage. A part le prophète et soixante hommes, toute la population avait fui ; mais Apollon veillait et, avec lui, la déesse qui trônait à l'entrée du sanctuaire et tenait, pour ainsi dire, les avant-postes de la ville, la belliqueuse Athéna : les Delphiens l'adoraient sous les vocables de Travailleuse, Prévoyante, Gardienne du temple, Ἐργάνη,

Πρόνοια, Προναία, et elle justifia tous ces titres au jour du danger. En effet, à peine les Barbares furent-ils en vue que les armes sacrées sortirent d'elles-mêmes du saint lieu; au moment où ils touchaient les murs, elles se rangèrent en bataille, sans qu'aucune main les portât; la foudre tomba du ciel, deux cimes du Parnasse s'écroulèrent et vinrent avec fracas écraser les envahisseurs; du temple de la Pronaia sortit une voix et un mugissement. Enfin les Barbares virent avec épouvante des guerriers plus grands que des hommes les poursuivre en faisant grand carnage : c'étaient, au dire des Grecs, deux héros indigènes, Autonoos et Phylacos, qui avaient leurs chapelles, l'un auprès de la fontaine Castalie, sous la roche Hyampéia, l'autre au bord de la route au-dessus du temple d'Athéna Pronaia. Tel est le récit merveilleux que fait Hérodote, et qu'il avait certainement recueilli de la bouche même des prêtres, de l'attentat sacrilège des Perses et de leur châtiment.

Le lieu où s'accomplirent ces prodiges, très embellis par la crédulité populaire, se reconnaît aisément aux détails topographiques que donnent Hérodote, Démosthène et Pausanias: il était situé, disent-ils, à l'entrée même de la ville et auprès du gymnase. Or nous avons déblayé en 1898 et 1899, au-dessous et à l'est de la fontaine Castalie, les pistes et les portiques, la palestre et la piscine où s'exerçaient les Delphiens et s'entraînaient les concurrents des jeux pythiques. Quelques centaines de mètres au-delà, un tombeau, célèbre dans les légendes locales sous le nom de *porte de l'Hadès* ou *chaire de la mauvaise parole* (*Logari*), marque, avec le commencement de la nécropole la limite orientale de la ville. Un éperon du Parnasse ferme, comme un bastion ou une tour de guet, le cirque des Phédriades où se cache le temple : il resserre la route et forme un défilé difficile à franchir, propice à la défense, et qui pouvait être aisément obstrué au moyen de roches, soit qu'elles fussent lancées du sommet par la main de défenseurs cachés ou précipitées par un de ces tremblements de terre, fréquents en cette région, qu'accompagnent pour l'ordinaire des grondements souterrains. Nous avons été témoins nous-mêmes de semblables phénomènes et il nous est arrivé d'être réveillés par la chute de blocs énormes roulant dans la vallée avec un bruit de tonnerre. Ceux dont le sol est encore en cet endroit jonché semblent être les mêmes qu'Hérodote raconte avoir vus autour du temple d'Athéna, témoins et auteurs supposés de la déroute des Barbares. Ils sont répandus à l'intérieur et aux alentours

d'une terrasse enclose de murs antiques, qui porte aujourd'hui le nom de *Marmaria*, souvenir d'un temps où des édifices de marbre y resplendissaient, et sur laquelle l'architecte Laurent trouva en 1838 les fondations de quatre temples : Pausanias en décrit juste autant dans l'enceinte d'Athéna, sans compter l'héroôn, tout voisin, de Phylacos. Crésus et les Phocéens, fondateurs de Marseille, avaient, dès le sixième siècle avant notre ère, consacré là de magnifiques offrandes, et les empereurs romains y plaçaient encore leurs statues.



2. Marmaria : Enceinte polygonale et porte du sud

Cet assemblage de temples, leur âge vénérable, leur longue durée, leur richesse, les miracles de la guerre médique, émouvants encore même pour le scepticisme d'un historien averti, tout nous commandait de fouiller Marmaria, et il eût été difficile de résister au charme poétique de ce site pittoresque. Le sentiment n'est pas toujours un mauvais conseiller, le succès nous l'a bien prouvé.

Donc, au commencement de cette année, une expropriation nous mettait en possession de Marmaria, un contrat nous assurait pour le dépôt des déblais l'usage gratuit d'un terrain contigu, le chemin de fer Decauville était posé par mon vieux compagnon de Délos et de Delphes, Sotiri, et la pioche était mise au pied du mur occidental de la terrasse. Celle-ci est aujourd'hui en entier dégagée, sauf une trentaine de mètres à l'extrémité orientale ; nous en avons déterré les murailles, retrouvé les portes ; nous y avons exhumé plus d'édifices que Pausanias n'en annonçait, et avec eux les débris d'une statue colossale d'Athéna, plusieurs centaines de fragments de sculptures décoratives, des inscriptions, en petit nombre, mais d'un grand intérêt, quelques offrandes de terre cuite ou de bronze, un peu d'or, et des armes de fer qui ramènent encore notre imagination aux légendes héroïques.

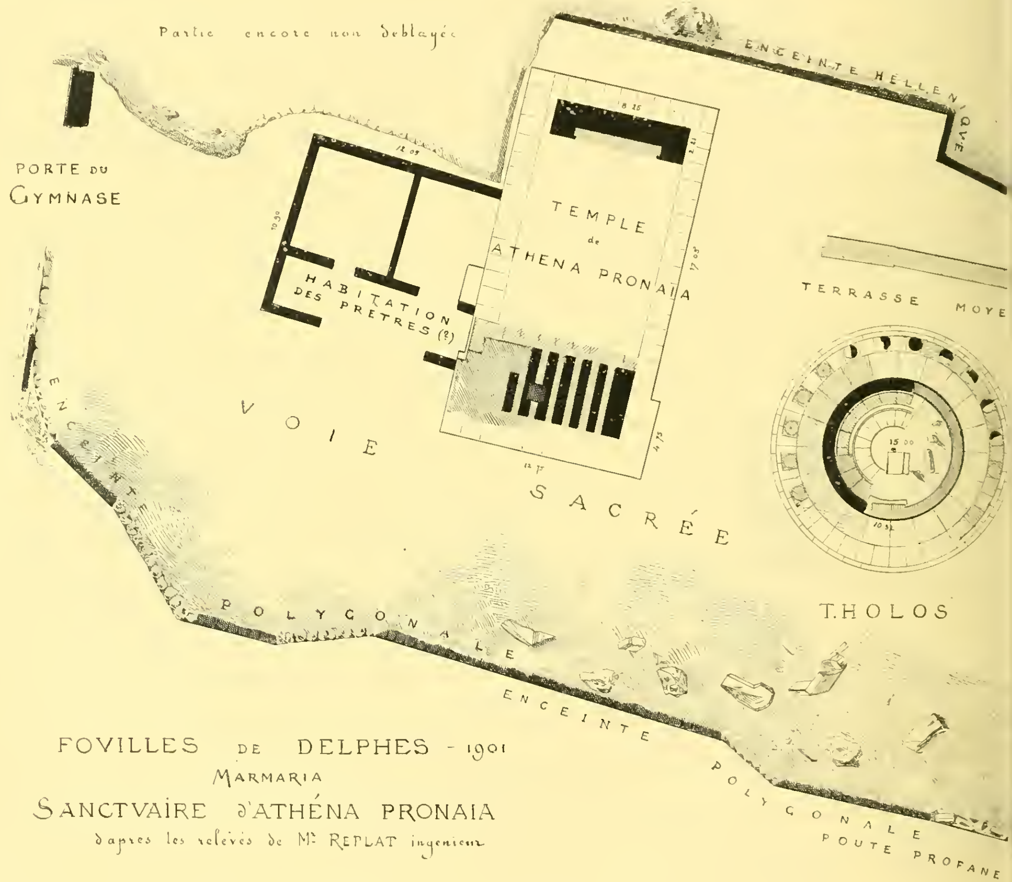
Étudions maintenant les ruines sur l'excellent plan de M. Replat, notre ingénieur, et essayons, à l'aide de nos photographies, d'en restaurer l'image pour le lecteur.

La montagne descend en pente très rapide vers le Pleistos et les habitants n'y accrochent leurs plantations d'oliviers qu'à grand renfort de murs, qui dévalent en terrasses depuis la route jusqu'au fleuve. A plus forte raison, pour asseoir des monuments, avait-il fallu entailler le sol en amont et le remblayer



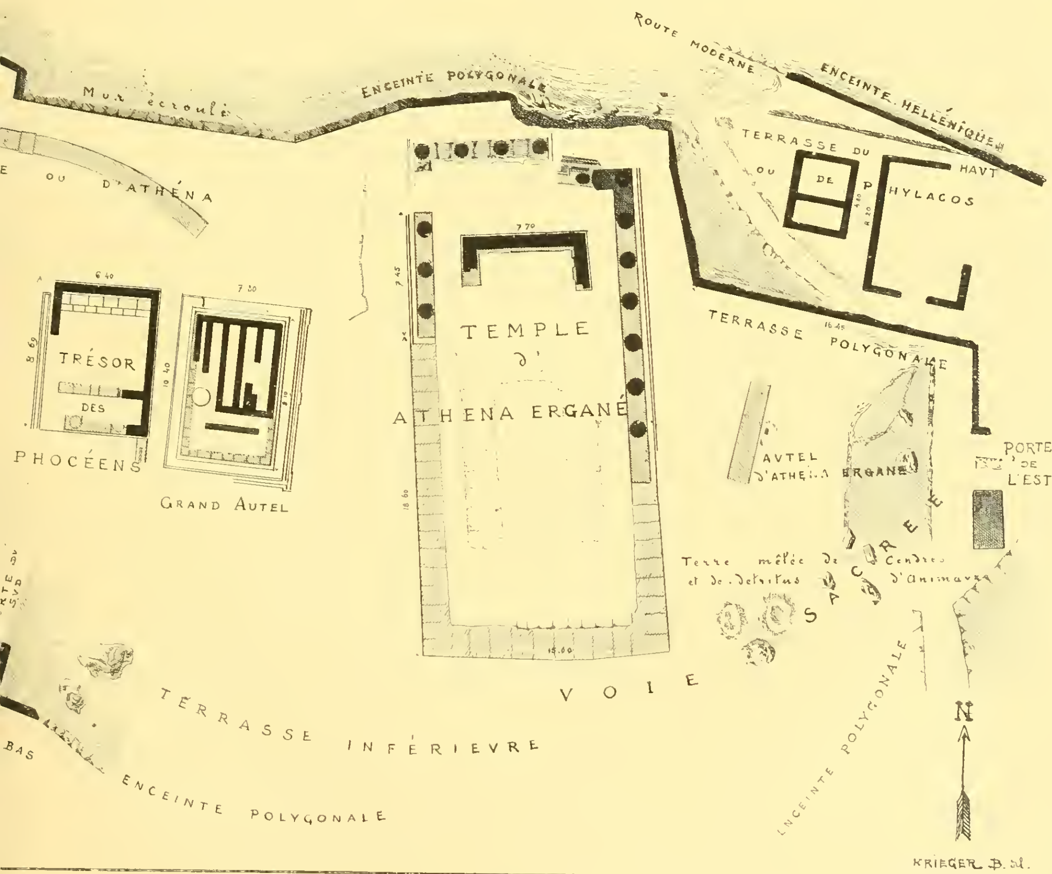
3. Le Temple rond

en aval. Un mur, haut de près de 5 mètres sert de soutènement du côté du nord, un second forme terrasse par en bas. Ils se prolongent à peu près sur 150 mètres d'est en ouest, et la direction de l'un et de l'autre est en gros parallèle : mais le mur supérieur se décroche à plusieurs reprises, en saillie ou en retrait, le mur inférieur s'infléchit en une ligne onduleuse modelée sur la croupe de la montagne, de façon qu'au lieu d'être réunis par des murs à angle droit, ils se rapprochent insensiblement comme un arc de cercle et sa corde. Le mur sud est construit en blocs irréguliers de brèche du Parnasse, appareillés sans ciment et à joints arrondis, comme le mur polygonal qui porte l'esplanade du temple d'Apollon ; il date au moins du VIe siècle avant notre ère. Celui du


Partie encore non deblayée
PORTE DU
GYMNASE
ENCEINTE HELLENIQUE
TEMPLE
de
ATHENA PRONAIA
HABITATION
DES PRETRES (?)
TERRASSE MOYE
VOIE
SACRÉE
ENCEINTE
POLYGONALE
ENCEINTE
POLYGONALE
THOLOS
ROUTE PROFANE
FOVILLES DE DELPHES - 1901
MARMARIA
SANCTVAIRE D'ATHÉNA PRONAIA
d'apres les relevés de Mr REPLAT ingenieur
a l'Echelle de 0·003 P MÈTRE

Ravin
Castalie
Réservoir
Ancien chemin
Route de Itea
Gymnase
Porte du Gymnase
Porte du Sud
Porte de l'Est
Nord
échelle de $\frac{0.003}{8}$

PLAN GÉNÉRAL
NÉCROPOLE EST
EMPLACEMENT DES FOUILLES



nord, en partie éboulé, est fait de pierre calcaire, disposée en assises horizontales et soigneusement ravalée, il rappelle la façon des constructions helléniques du ve ou du ive siècle. Un mur intérieur divise en deux niveaux différents la plate-forme orientale du sanctuaire, et constitue une petite enceinte dans la grande. Une porte s'ouvre à l'est, du côté de la Béotie : c'est celle qu'ont dû attaquer les Perses et par où Pausanias est entré; son énorme linteau gît à terre: une autre, au sud, perce le mur polygonal à peu près en son milieu, petite et destinée au service (fig. 2). La troisième, celle de l'ouest, a disparu; par elle on gagnait le gymnase, Castalie et le sanctuaire d'Apollon.

C'est par là que nous commencerons le tour du sanctuaire, suivant un à un les monuments dans l'ordre où la fouille nous les a successivement rendus.

Aussitôt après avoir franchi le mur, on rencontre à sa gauche une construction composée de deux chambres presque jumelles, ouvrant toutes deux sur un long vestibule ou portique. Le socle des murs, qui subsiste seul, est en pierres calcaires dressées de champ, le reste était fait de briques ou de moëllons, recouvert d'enduit et peint. Il semble que ce fût une simple dépendance destinée au matériel, aux archives ou au personnel du sanctuaire, un magasin ou une maison d'habitation; on comprendrait en effet que, dans un endroit isolé, on eût pris la précaution de loger un gardien à portée de temples remplis d'offrandes.

Cette construction devait primitivement s'étendre davantage en longueur; elle a été coupée par l'édifice auquel elle s'adosse. Celui-ci a la forme d'un rectangle et mesure $11^{m}.55 \times 22^{m}.60$. Il repose sur un haut soubassement et est bâti en calcaire. Un portique de quatre colonnes, un large *pronaos*, une chambre spacieuse le composent : c'est un temple du genre de ceux qu'on appelle *prostyles*. L'ordonnance extérieure est dorique, mais une paire de colonnes ioniques et deux demi-colonnes de même ordre engagées dans des antes qui combinent la volute avec la moulure du pilastre dorique, décoraient le pronaos et précédaient la porte. A l'intérieur, il ne subsiste plus qu'une large banquette transversale qui occupe tout le fond du *naos* avec deux saillies perpendiculaires aux extrémités. Elle devait porter une grande composition décorative, un groupe qui représentait Athéna, au milieu d'autres divinités, ou en lutte avec les Géants, allusion symbolique à la défaite des Barbares. C'était en effet le temple d'Athéna: puisque cet édifice est le dernier que mentionne Pausanias, il doit être le premier que nous rencontrions, venant en sens

inverse. Il faut avoir vu la fermeté précise des listels, l'impeccable pureté des arêtes, la finesse du décor architectonique, pour comprendre ce qu'une matière serrée, dure, cassante peut donner en des mains habiles. La construction, à en juger par la forme des triglyphes, le galbe des chapiteaux, n'est pas postérieure au IVe siècle; elle peut être contemporaine du mur hellénique qui semble avoir été reculé pour lui faire place.

A la suite du temple d'Athéna, sur le bord de la voie sacrée, trois soubas-



4. Métope du Temple rond : Amazone



5. Métope du Temple rond : Amazone

sements s'alignent (voir l'en tête, p. 364), un circulaire, semblable à l'énigmatique *Tholos* d'Épidaure ou au Philippéion d'Olympie, et deux rectangulaires, dont la forme et les dimensions rappellent celles des trésors.

Les monuments ronds ne sont point communs et, hors les deux que nous venons de citer, la rotonde où les prytanes athéniens se réunissaient et celle qu'avaient bâtie les Spartiates, Pausanias n'en mentionne point en Grèce : on les désignait par le nom de θόλος. La Tholos de Delphes avait fait l'objet dans l'antiquité d'une monographie que cite Vitruve; personne, en la voyant, ne contestera qu'elle méritât l'honneur d'une étude.

Elle est de marbre, et ce seul détail indique un monument précieux, car le marbre fut toujours à Delphes une matière de luxe.

Trois degrés forment le stylobate, non point des emmarchements solennels, mais des marches d'une hauteur modérée et engageante; un mince

listel les décore et ménage à la base une fine ligne d'ombre. La plupart sont encore en place et les dalles en sont parfois intactes et comme neuves (fig. 3).

Vingt colonnes composaient un péristyle d'ordre dorique, que dessinent encore une dizaine de tambours restés debout. Le chapiteau, par la fermeté de l'échine relevée et la juste proportion de l'abaque, par le fini du travail, mérite de rappeler celui du Parthénon. L'entablement se restitue sans lacune, grâce aux morceaux qui ont été déterrés ou arrachés à des murailles modernes. Les métopes se glissaient à coulisse dans les rainures latérales des triglyphes.



6. Métope du Temple rond : Amazone

Par une singulière bizarrerie, nous n'avons pas retrouvé dans toute l'étendue de Marmaria une seule métope sur trente-huit ; c'est au bord de la route, à huit cents mètres de là, c'est dans une cave d'Amphissa, à une dizaine de kilomètres, que cinq plaques (fig. 1) ont été recueillies et dans quel état lamentable ! On avait fait sauter à coups de ciseau toutes les saillies qui empêchaient de les employer commodément à bâtir; on avait martelé les modelés, effacé les contours. La barbarie des habitants ne nous a laissé que des débris, qu'il est d'ordinaire impossible de rapprocher, car les raccords ne se faisaient que par l'intermédiaire des fonds, que nous avons perdus et auxquels sont demeurés attachés les points de suture. Têtes sans corps et corps sans têtes, jambes, bras, pieds, mains, membres horriblement mutilés d'hommes, de femmes, de chevaux, lambeaux d'étoffes, fragments d'armes, gisaient pêle-mêle autour des ruines par petits tas, comme les déchets et les recoupes sur un chantier

de tailleurs de pierres, et c'était bien en effet comme des matériaux bruts que l'on avait traité les sculptures d'un maître formé peut-être à l'école de Phidias, comme des défauts que l'on avait raboté les rondeurs charmantes d'un sein de femme ou la vigoureuse musculature d'un héros !



7. Métope du Temple rond : Amazone

Deux séries de représentations se partageaient les métopes, une Centauromachie et une Amazonomachie, sujets chers à l'art du ve et du ive siècle. Deux personnages opposés occupent généralement le champ du tableau, un homme et une femme ; quelquefois un cheval qui se cabre, qui s'élance au galop, que monte une amazone, qu'un héros arrête par la bride (fig. 1). Des accidents de terrain, des rochers, des arbres, font aux scènes un cadre pittoresque ; les attitudes des personnages, les groupes y gagnent en variété, en souplesse ; des accessoires remplissent les vides, balancent les masses, servent comme d'attributs aux personnages et de commentaires aux représentations.



9. Métope du Temple rond : Amazone



8. Métope du Temple rond Torse d'homme

Ce ne sont que batailles et la verve du sculpteur s'est exercée dans la puissante carrure des torses, le jeu violent des muscles, la vivacité passionnée des gestes, l'expression tourmentée, souffrante des blessés, farouche, cruelle, sauvage



Tête de la frise du Trésor de Phocée

des combattants : on lutte deux à deux, corps à corps, à pied, à cheval, avec les armes dont on perce et taille, avec les mains qui arrachent les cheveux et la barbe, tordent les cous, avec les pieds qui brisent les côtes de l'ennemi debout ou qui l'écrasent à terre. Les chevaux, emportés par la rage de leurs maîtres, dressent l'oreille, hérissent la crinière, dilatent les naseaux en hennissant, s'élancent, se renversent, la queue droite et les veines gonflées (fig. 1). Les vêtements volent au vent, tombent des épaules, se déchirent, s'enroulent autour des corps, s'y plaquent dans la rapidité de la course (fig. 4). Rien n'échappe à la furie de la guerre, mais c'est une furie que dirige, tout en s'y abandonnant, la raison de l'artiste ; il l'astreint aux lois de la pondération et de la mesure, l'adapte au cadre, la tempère par la pitié et la grâce.

Si nous jugeons par ce qui nous reste, les femmes tenaient dans les métopes de la Tholos bien plus de place que les hommes, et les belles guerrières du Thermodon, ou les victimes épouvantées des Centaures, bien plus que ces demi-monstres : par conséquent, sur la fureur bestiale dominait le charme de la beauté. L'auteur s'y est complu et y excelle. Tandis que les Centaures, à la longue barbe hirsute, au visage large et comme boufli, aux lèvres épaisses, au nez camard, rappellent des types connus, que les torses d'hommes montrent plus de science que d'originalité (fig. 8), un sentiment délicat de l'élégance féminine, une habileté ingénieuse dans les ajustements donnent aux attitudes, aux formes, aux draperies qui les moulent, quelque chose d'exquis et de rare. Parmi les figures des frises du temple de la Victoire Aptère, de Phigalie, de l'Érechtéion, de Giœlbaschi, du Mausolée, du monument des Néréides, des frontons d'Épidaure, des acrotères de Délos, au milieu desquelles elles prennent rang et dont elles évoquent le souvenir, elles se distinguent par un charme qui est à elles et à elles seules. Même dans des motifs courants, comme ceux de l'Amazone qui s'affaisse sur son cheval, qui tombe à genoux, qui écarte les bras en appelant au secours, qui s'enfuit ou se précipite sur l'adversaire (fig. 7, 5, 6, 9, 4), une fraîcheur de nouveauté illumine encore les pauvres fragments de ces beaux corps.

Les rinceaux qui décoraient le chéneau, les mufles de lions à la gueule ouverte qui faisaient office de gargouilles, ont été groupés dans la photographie (fig. 3) ; ils sont de la meilleure manière.

Le toit était couvert de tuiles de marbre dont les couvre-joints convergent

vers le centre; au sommet s'élevait un motif de décoration, peut-être une Niké volant.

Le péristyle était couvert de caissons d'une extrême simplicité, mais d'un trait précis et élégant, d'une forme ingénieusement accommodée à la rondeur de l'édifice; une étoile brillait au fond.

Le mur de la cella porte à sa base une moulure décorée alternativement



10. Trésor de Phocée

de feuilles et de boutons montés sur une haute tige, jolie variante des rais de cœur.

On entrait dans la cella du côté du sud, par une large porte, et l'intérieur n'avait rien à envier à la sobre richesse du dehors. Le marbre noir s'y associait au marbre blanc et le plafond reposait sur des colonnes corinthiennes engagées.

Le chapiteau rappelle celui de Phigalie, avec plus de souplesse; l'acanthe y apparaît moins stylisée, plus vraie, plus variée : c'est un document nouveau pour l'histoire de l'ordre corinthien, et l'importance en est d'autant plus grande qu'il est un des premiers en date.

En quelle année, dans quelles circonstances, pour quelle raison fut élevé le Temple rond? Par qui fut-il dédié, par qui construit et sculpté? Autant de questions auxquelles nous ne répondons pas; tout ce qu'on peut dire avec presque certitude c'est qu'il date du ve siècle finissant, au plus tard du premier quart du ive, et qu'il est l'œuvre d'artistes attiques.

Nous ne savons pas davantage à qui il était consacré ni à quel usage

destiné. Les empereurs romains en avaient fait, au témoignage implicite de Pausanias, une sorte de sanctuaire familial et princier, comme le Philippéion d'Olympie, auquel il ressemble.

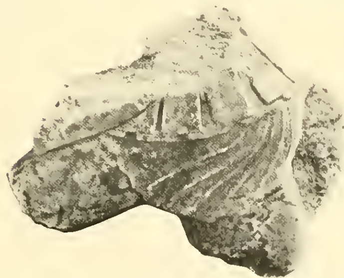


11. Cheneau du tresor de Phocée

Aux débris des métopes de la Tholos se mêlaient, surtout en avançant vers l'est, des restes de sculpture bien différents : guerriers en chiton court (fig. 12), de façon archaïque, cuirassés, casqués, un grand bouclier rond au bras et des cnémides aux jambes; femmes qui portent des tuniques ioniennes, traînantes, ondulées de longs plis parallèles, des manteaux arrangés avec une symétrie compliquée, et comme tuyautés; têtes aux yeux saillants, aux grosses lèvres ouvertes, aux expressions grimaçantes, aux traits dissymétriques, coiffées de hauts casques, de bonnets pointus à la mode orientale; chevaux montés ou attelés à des chars, etc. Les motifs, la facture nerveuse, serrée, mais sévère, sèche, inégale, tantôt précise jusqu'à la préciosité, tantôt simplifiée et sommaire, gauche même, la grande quantité des fragments indiquaient un ensemble décoratif, métopes ou plutôt frise, exécuté au VIe siècle, par des artistes ou suivant des modèles ioniens.



13. Acrotère du Tresor de Phocée



12. Frise du Tresor de Phocée : Guerrier combattant

Des pièces d'architecture recueillies au même lieu confirmèrent l'hypo-

thèse : c'étaient des chéneaux décorés de palmettes et de fleurs de lotus (fig. 11), d'un ferme dessin un peu raide, des mufles de lion à la crinière symétrique, des moulures décorées d'oves et de rais de cœur, identiques à ceux du Trésor de Cnide pour le type, la grandeur, le travail ; une statue de Niké (fig. 13), conforme encore au type créé par Archermos de Chios, et qui avait servi d'acrotère.

Nous vîmes enfin sortir de terre le monument attendu, tel que nous le présageaient ces débris : un petit édifice de 6m.40 sur 8m,50 ayant la forme d'un temple en antes, d'ordonnance ionique, d'une exécution admirable, et dans ce qui en reste d'une conservation si parfaite, que les pierres intactes et parfaitement jointoyées, les tores striés de cannelures fraîches et toutes vives (fig. 10), donneraient plutôt l'idée d'une construction en cours que d'une ruine.

C'est au vrai un nouveau Trésor de Cnide et qui eût égalé l'autre, sans l'avarice iconoclaste des habitants. Si le temps a sauvé quelques assises, il a détruit toutes les frises, et comme la saillie du relief était moindre que dans les métopes du monument rond, les débris sont encore plus fragmentaires et plus insignifiants : on ne peut ni conjecturer les sujets, ni restituer même une figure.

Une tête seulement subsiste pour nous donner une idée du type des personnages, des détails de la coiffure et de la barbe (port de la moustache, inaccoutumé au VIe siècle), de l'art du sculpteur dans l'expression des sentiments. On ne saurait être plus superbement dédaigneux, plus hautain dans la placidité, la confiance en soi, le mépris des hommes et l'indifférence aux choses; le type rappelle ces têtes inoubliables de majesté qu'on rencontre chez les Arabes de grande race (planche hors texte).

Il ne paraîtra point imprudent sans doute d'attribuer à des Orientaux la fondation de ce Trésor : il est tout à fait dans la manière ionienne et il date d'un temps où la piété asiatique éprouvait pour le sanctuaire delphique un particulier attrait. Crésus fit des offrandes à Athéna, comme à Apollon, mais il ne construisit point de Trésor ; — s'il en avait eu un en propre, il y aurait déposé ses ex-voto plutôt que d'emprunter celui des Corinthiens. — Pausanias, à propos d'une dédicace des Marseillais, insiste assez longuement sur leur origine phocéenne; je me demande si ce hors-d'œuvre n'est pas motivé par une générosité particulière des Phocéens envers Athéna et je propose, sous toute réserve, de donner leur nom au Trésor. Ce faisant, nous en indiquerons au moins la date et le caractère.

En sortant du Trésor, on trouve aussitôt à la gauche un soubassement de marbre ($7^{m},20 \times 10^{m},40$). Sur un large degré, comme sur un socle, s'élèvent en gradins des assises étroites et un système de fondations rapprochées et parallèles qui rappellent les autels de la Sicile étudiés par M. Koldewey. L'autel n'est pas de toute nécessité sur l'axe et en face de l'entrée des temples : un espace large et découvert, un escalier en communication directe avec la route basse, une situation centrale au milieu de la terrasse, au cœur même du sanctuaire, étaient à Marmaria des conditions tout à fait propices pour la célébration des sacrifices et qui justifient le désaxement.

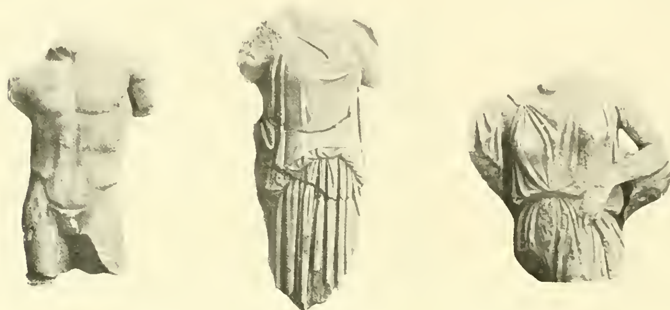


14. TEMPLE D'ATHENA ERGANE

Aussi bien, le plus grand temple et le plus vénérable que contienne l'enceinte d'Athéna touche presque à l'autel. Il doit répondre à l'édifice que Pausanias nomme le premier, étant pour nous le dernier, et pour cette autre raison encore que Pausanias dit l'avoir vu en ruine (ἐρείπια ἦν). Or, nous avons trouvé les fondations toutes disloquées par un tremblement de terre ; l'angle nord-est s'est affaissé et quatre colonnes de la façade nord ont été au contraire, avec leur stylobate, soulevées à plus d'un mètre en l'air et projetées à près de cinq mètres en avant (fig. 14). Tel quel, le temple est cependant le plus complet de Delphes, car il conserve encore debout quinze de ses colonnes, à moitié, aux deux tiers de leur hauteur, l'une même tout entière avec son chapiteau en place. Elles sont de tuf, comme le stylobate et le mur de la cella.

Un portique continu règne sur les quatre faces, double du côté du pronaos, il compte six colonnes en façade, douze sur le côté, et mesure 15 mètres par $27^{m},43$. Fût court et renflé, chapiteau évasé, écrasé sous un épais abaque, gorgerin profond, annelets saillants, la colonne réunit les caractères du dorique, non pas primitif, mais archaïque encore. Il est très vraisemblable que cet

édifice fut celui qui vit l'assaut et la ruine des Mèdes en 480. Il succédait lui-même à un plus vieux temple, dont les chapiteaux juxtaposés servent de support au dallage de la cella : ils sont tout aplatis et arrondis ainsi que des galettes, comme les plus antiques de l'Héraion d'Olympie. L'exécution du monument avait été fort soignée, et la décoration, pour être de tuf et de terre cuite, à la façon ancienne, n'en était pas moins brillante. Les débris des frontons (figures d'hommes et de chevaux, chars etc.) sont trop mutilés pour se prêter à



15-17. Fragments de Métopes d'un édifice du ve siècle

une restitution, ou même à une étude de style, et n'offrent d'intérêt qu'au point de vue technique ; ils montrent que les statues étaient composées de très nombreuses pièces de rapport rajustées avec une adresse remarquable ; une polychromie éclatante les rehaussait. La décoration de terre cuite est mieux conservée : elle comportait les chéneaux sur les côtés du temple, la doucine sur le rampant des frontons, les antéfixes, les tuiles faîtières et des figures placées en acrotères. Ce sont tous produits excellents de la fabrique de Corinthe, d'une exécution précise, élégante et vigoureuse ; quant aux figures, on peut les dire de véritables chefs-d'œuvre de l'art céramique. Sur un noyau de terre déjà très épurée, deux couches d'une finesse incomparable sont posées et la dernière est revêtue d'une glaçure luisante et imperméable, ferme, polie, intacte comme la plus belle pierre et d'une exquise coloration. De la grâce des figures on jugera par le morceau charmant placé à la fin de cet article (fig. 21). Je ne connais pas dans toute la série des jeunes filles de l'Acropole front plus pur et yeux plus adorables.

Ce monument est le dernier de la terrasse de Marmaria : il fut le plus antique siège de la religion d'Athéna delphique, il demeura toujours le centre, le foyer de son culte. A gauche s'élevait le grand autel ; le soubassement d'un autre autel a été déblayé à droite, au milieu d'une large esplanade dont le sol est composé en entier de cendres et d'ossements calcinés, restes des sacrifices de nombreuses générations. Un cippe, qui se dresse encore en place à côté, porte en caractères fort antiques une dédicace à Athéna Erganè : c'est sous ce vocable que la déesse était adorée. La route qui aboutit sur l'axe de cet autel se pro-



18-20. Têtes de la fin du Ve siècle

longe en ligne droite jusqu'à la porte orientale du sanctuaire, par laquelle arrivaient les pèlerins : ils apercevaient dès l'entrée le temple de la déesse, et, en arrière, les édifices de marbre élevés en son honneur, et loin par delà, au pied des Phédriades, les splendeurs du sanctuaire apollinien, dont elle avait la garde. Rien n'était à la fois plus religieux et plus admirable, plus émouvant pour la piété des fidèles, plus tentant pour l'avidité d'un barbare. Je connais peu d'endroits où plus d'histoire soit concentrée dans un regard, où s'impose plus fortement à la pensée le souvenir d'illustres événements et d'une grande révolution morale.

La déesse, dans sa victoire sur les Barbares, avait été assistée par le Delphien Phylacos ; la place de ce héros était marquée auprès d'elle, à la porte du sanctuaire qu'il avait défendu : nous savons par Hérodote et Pausanias que l'hérôon était voisin du temple d'Athéna, sur le bord de la route qui passait au-dessus. En effet, de la voie sacrée un rameau se détache, et gravissant une terrasse qui domine et protège le temple de tuf, atteint deux petits édifices, un trésor, un hérôon : ils ont laissé leur trace sur le sol, malheureusement sans

aucun reste de leur décoration ; il n'est pas douteux, au moins, qu'ils ne fussent consacrés au héros vengeur de Delphes.

Nous en aurions fini avec Marmaria, si nous ne devions une notice à quelques fragments de sculpture et des plus précieux, que nous ne pouvons rattacher à aucun des monuments relevés sur le plan. Ce sont d'abord les débris vénérables, mais non moins pitoyables, d'une au moins des images de marbre qui représentaient la déesse : nuque casquée, boucles de cheveux ondés, bras portant le bouclier, pans d'étoffe, pieds, morceaux archaïques du VIe siècle.

Puis un véritable bijou, menu et charmant : la grâce en rivalise avec les reliefs qui décoraient la base de la statue de Némésis à Rhamnonte et que Pausanias attribuait à Phidias lui-même, dont la critique moderne fait honneur à Agoracrite, son élève. Ce ne sont encore que pièces détachées à coups de marteau du fond de métopes sauvagement ravalées ; nous n'avons pas une pièce entière. Le monument était rond, ce semble, et de toutes petites dimensions ; les plaques entières des métopes n'avaient guère plus de 40 centimètres de hauteur. Et pourtant le faire est si large, le style si ample qu'on ne se douterait point, à la photographie, qu'il s'agisse de statues en miniature. Torses nus, dont la calme beauté révèle un héros ou un dieu ; corps tendus contournés par l'effort de personnages qui luttent, se précipitent en avant, se rejettent en arrière, s'agenouillent, tombent à la renverse ; femmes drapées avec une grâce majestueuse comme celle d'Athéna elle-même, accoudées avec un abandon charmant (fig. 15-17) ; têtes de jeune homme, de jeunes femmes (fig. 18-20), de dieu, fines, souriantes avec gravité, ajustées avec une recherche ingénieuse, traitées d'une main légère et savante ; on sent partout l'influence des plus beaux modèles de la grande époque, on y devine un maître du cinquième siècle.

Quelque plaisir que l'on éprouve à voir sortir de terre, à tenir en sa main, à faire jouer à la lumière une tête de marbre toute fraîche, toute blanche, une terre-cuite ambrée comme la chair, c'est un cruel mécompte de ne recueillir que les restes échappés à la violence d'habitants brutaux. On peut même dire que, plus la pièce est belle, plus sensible est la peine. Combien de fois, lorsque, la journée faite, je parcourais le chantier pour ramasser le butin, j'ai senti l'amertume de ces désillusions, et pensant à tout ce que Marmaria renferma de merveilles, j'ai maudit le sort et les hommes qui ne nous ont pas laissé une figure entière, une métope complète, un mètre de frise intact ! Et

puis, je cédais au charme de la beauté qui se révèle jusque dans les moindres choses : un pied de femme, un pan de draperie ; je subissais le calme apaisant du jour qui finit ; je contemplais sans me lasser les marbres dorés des derniers rayons à travers les pâles oliviers, les montagnes toutes roses et mauves, le coin de mer qui scintille au bout de l'horizon, et, jouissant des enchantements de la nature et de l'art, je laissais descendre la nuit sur ces beaux lieux qu'il semble que la déesse ait pour jamais marqués de son empreinte : j'avais peine à m'en détacher ; j'étais vraiment heureux.

Les recherches de Marmaria ne sont dans l'entreprise de Delphes qu'un épisode ; elles sont par elles-mêmes une importante fouille. Nous n'avons guère remué moins de 15 000 mètres cubes de terre, sans compter une masse énorme de pierres ; les monuments qui sont sortis du sol comptent parmi les plus beaux de Delphes, certains parmi les meilleurs de l'antiquité, et si la fortune, trop avare de ses dons, nous a refusé le bonheur souverain d'un chef-d'œuvre complet, elle nous a gracieusement réservé pour nos derniers coups de pioche des sculptures exquises, et les plus capables de répondre à nos vœux. Rien ne pouvait mieux que des œuvres du ve et du ive siècle parachever la série de nos découvertes antérieures, remarquables surtout pour les époques archaïques.

Rendons grâces à Athéna ; elle nous a donné, au moment de quitter Delphes après dix ans de labeur, la joie d'une belle fin.

Théophile HOMOLLE.



UNE EAU-FORTE INCONNUE DE GOYA

La plupart des eaux-fortes de Goya, même celles dont les cuivres sont perdus ou détruits, ont été plus ou moins souvent reproduites et sont par conséquent connues. De certaines, on ne sait, il est vrai, qu'une épreuve unique, témoin : le *Saint-Isidore* et le *Portrait de Francisco Bazan*, le fou de Charles II, d'après Velazquez ou Carreño. D'autres, longtemps disparues, ont été retrouvées tardivement, comme la planche de l'*Aveugle enlevé sur les cornes d'un taureau*, découverte à Madrid, vers 1867, par M. Paul Lefort.

Les trouvailles de ce genre sont rares, mais non sans exemple. Ainsi M. Ignacio Zuloaga, le jeune peintre espagnol dont les toiles originales et puissantes sont si justement remarquées à nos expositions de la *Société Nationale des Beaux-Arts*, vient de découvrir tout dernièrement un cuivre de Goya absolument inconnu. Quoique non signé — c'est d'ailleurs le cas ordinaire avec le maître — ce *Mendiant* porte les caractères les plus probants d'authenticité. Enlevé du premier coup et sans repentirs, d'une pointe acérée et mordante, il est d'un brio étonnant.

Il a dû être exécuté par Goya aux environs de 1778, à peu près à la même époque que ses reproductions d'après Velazquez avec lesquelles il a plus d'un point de contact, comme procédé et comme maniement d'outil. M. Ignacio Zuloaga l'a déniché chez un vieux libraire de Saragosse ; celui-ci le tenait directement de la famille de Martin Zapater, l'ami le plus intime et le confident du peintre-graveur qui entretint avec lui une longue et fort intéressante correspondance et fit son portrait à deux reprises, en 1790, d'abord, puis en 1797.

L'eau-forte inédite dont la bonne grâce de M. Zuloaga nous a permis d'avoir la primeur se rattache tout naturellement à l'étude magistrale consacrée ici même au grand artiste espagnol par M. Paul Lafond. On la retrouvera dans le volume de notre éminent collaborateur qui va paraître incessamment sous le titre de *Goya, sa vie et son œuvre*, travail d'ensemble qui manquait en France et même en Espagne, et que doit compléter un catalogue absolument nouveau de l'œuvre peint et de l'œuvre gravé du maître. A. M.



UN MENDIANT



Cliché Hutson.

Cour d'honneur

UNE COLLECTION D'AUTREFOIS

LE CHATEAU DE BUSSY

« Il paraissait, a dit Bussy dans ses *Mémoires*, que de cinq frères que nous étions la fortune m'ayant ôté les deux qui me précédaient et les deux d'après, ce choix-là promettait de sa part quelque chose de beau pour moi. » Peu de gentilshommes entrèrent en effet dans la vie sous de plus heureux auspices. Issu d'une famille illustre de Bourgogne, riche d'un patrimoine que la mort de ses frères rendait considérable, bien fait de sa personne, aimable, spirituel, loué par La Bruyère pour l'élégance de son style, par Condé pour ses qualités d'homme de guerre, Roger de Rabutin, comte de Bussy, semblait assuré de remplir à la cour et dans l'état les plus brillantes destinées. Mais s'il avait toutes les qualités du courtisan et même quelques autres, deux défauts, une étourderie sans exemple et un irrésistible penchant à la satire, devaient suffire à ruiner sa fortune en lui faisant d'irréconciliables ennemis, parmi lesquels le roi.

Né le 16 avril 1618, il avait tout juste seize ans lorsque son père, mestre de camp d'un régiment d'infanterie, le nomma capitaine et l'envoya au siège de la Mothe. A vingt ans, il succédait à son père ; à vingt-sept, il était lieutenant-général du roi en Nivernais. Dès lors jusqu'en 1665, il prend part à toutes les campagnes. Il se peut que, dans ses *Mémoires* composés pour rappeler ses



Cliché Hudson.

Lebrun. — Roger de Rabutin, comte de Bussy

services à Louis XIV, il ait exagéré ses talents militaires ; toutefois sa bravoure un peu vaine fit, au siège de Mardick, l'admiration du duc d'Enghien ; elle lui valut un temps la confiance de Turenne et plus tard l'amitié du prince de Conti. Bussy par ses incartades devait, l'un après l'autre, s'aliéner tous ces protecteurs. Une négligence de service qui l'avait une première fois conduit à la Bastille, des duels, des histoires de jeu lui avaient déjà fait une renommée fâcheuse, lorsqu'une équipée plus grave acheva de le compromettre. Veuf de sa première femme, Gabrielle de Toulon-



Mignard. — Louise de Rouville, femme de Roger de Rabutin, comte de Bussy

geon, il entend parler d'une veuve, Mme de Miramion, dont on lui vante la beauté, la sagesse, surtout la grande fortune. Aidé d'une bande d'amis à qui il a persuadé qu'il est d'accord avec la dame, il la surprend dans la campagne et l'enlève de force, espérant que le scandale la décidera à l'épouser. L'intervention du prince de Condé arrête le procès criminel intenté au ravisseur par la famille de Miramion; mais, ce service rendu, le prince ne tarde pas à cesser toute relation avec son favori. Celui-ci passe alors sous les ordres de Turenne qu'il blesse bien vite par son humeur moqueuse, et il reçoit de son nouveau chef cet éloge ironique : « M. le comte de Bussy est le meilleur officier de l'armée pour les chansons. »

Ces chansons devaient lui jouer beaucoup de mauvais tours. Vers la fin du carême de 1659, au moment où, soutenu par Mazarin, il est en passe d'arriver à la plus haute fortune, le bruit se répand qu'invité par Vivonne au château de Roissy, il a, dans une orgie faite le vendredi saint, en compagnie de jeunes débauchés, improvisé d'horribles *Alleluias* « offensant à la fois, comme a dit Sainte-Beuve, la majesté divine et les majestés humaines ». Ces couplets colportés dans Paris parviennent jusqu'aux oreilles du Roi, qui ordonne à Bussy de se rendre dans ses terres. Exilé pour avoir chansonné Louis XIV et Marie Mancini, tout autre eût, pour un temps au moins, abandonné la muse satirique : Bussy, incorrigible, occupe ses loisirs à composer le pamphlet qui va le perdre sans retour.

Remarié depuis 1650 avec Mlle de Rouville, il n'avait rien changé à sa manière de vivre : après diverses liaisons, dont l'une fort publique avec Mme de la Baume, il s'était définitivement attaché à Mme de Montglat. Ce fut pour distraire sa nouvelle maîtresse que, dans son château de Bourgogne, il s'amusa à écrire l'*Histoire amoureuse des Gaules*. A la vérité, ce roman imité de Pétrone, qui contait, sous des noms supposés, les désordres de la cour, n'était pas destiné au public. Mais l'auteur, revenu à Paris, ne résista pas au plaisir de montrer son chef-d'œuvre; il eut même l'imprudence de le prêter à son ancienne amie. Mme de la Baume n'avait point encore pardonné au comte son abandon : elle fit voir à tout le monde le manuscrit de l'*Histoire amoureuse* et, pour se venger plus sûrement, elle en expédia en Hollande une copie qui fut imprimée. Bussy venait d'être appelé à l'Académie française. On s'entretenait encore de son discours de réception dont l'allure cavalière avait eu grand succès, quand, le 17 avril 1665, il fut arrêté et conduit à la

Bastille. Il y demeura treize mois. Vainement, à force d'adulations et de marques de repentir, il tenta de fléchir le roi : « M. de Bussy a fait des plaisanteries de quelques personnes que j'aime, » répondait Louis XIV, et il restait inexorable. Il fallut que le prisonnier, malade de désespoir, fût en danger de mort pour qu'on lui permît d' « aller achever sa guérison en Bourgogne » : c'était l'exil au lieu de la prison.

Que pouvait faire, au fond de sa province, ce viveur ambitieux et vain? Se ranger, se convertir, comme on disait alors? C'est ce que lui conseilla son amie, la grande Mademoiselle, en le félicitant d'être sorti de la Bastille : « Je souhaite, lui écrivit-elle, que toutes vos souffrances vous aient servi pour votre salut et que vous accomplissiez la prophétie que Mme de Chantal a faite de vous que vous seriez le saint de votre race. » Mais Bussy n'avait pas encore assez souffert pour être touché de la grâce, et Mme de Chantal, sa vénérable parente, était seule appelée à être canonisée. Se résigner, accepter son sort avec philosophie? Il essaya. Dans ses premières lettres, il se dit dégoûté du monde : las des injustices, il était prêt à se démettre de sa charge; la décision du roi n'a fait que devancer la sienne. Mais il n'avait ni le sérieux ni la force stoïque qui permirent à un Saint-Evremond de subir sans défaillance un exil de trente ans. Sa pensée intime ne tarde pas à se trahir. Ses lettres ne parlent plus que de Paris où il compte revenir au printemps, de l'armée où il espère rentrer pour la campagne prochaine. Décevantes illusions! A la tête des régiments qui se rendaient en Franche-Comté, Louis XIV passait devant les fenêtres de Bussy sans faire appel à ses services : pendant dix-sept ans, l'exilé allait fatiguer de ses doléances ses plus fidèles amis, accabler de suppliques et de flatteries le roi, les ministres, les académiciens, les favorites, les évêques, avant d'obtenir son pardon. Trois fois, dans ce long intervalle, on lui permet de courts voyages d'affaires; chaque fois, par un hasard étrange, des *logements*, c'est-à-dire des chansons, circulent dans le monde et il ne manque pas de gens dans l'entourage du roi pour remarquer qu' « on ne voit de ces sortes de médisances que quand M. de Bussy est à Paris ». Enfin, en 1682, Louis XIV consent à le rappeler. Bussy accourt, se jette aux pieds du maître avec « une tendresse qui lui serre le cœur au point de ne pouvoir parler ». Reçu d'abord avec bonté, il s'aperçoit bientôt que le roi évite ses regards ; dans cette cour toute peuplée de visages nouveaux il se sent démodé, vieilli, et il reprend, désespéré, le chemin de la



LEBRUN. — ISABELLE CÉCILE HURANT DE CHEVERNY, MARQUISE DE MONGLAT

Bourgogne. « Quand on a renoncé à sa fortune par sa faute, a dit Saint-Évremond, et quand on a bien voulu faire tout ce que M. de Bussy a fait de propos délibéré, on doit passer le reste de ses jours dans la retraite et soutenir avec quelque sorte de dignité un rôle fâcheux dont on s'est chargé mal à propos. » Une fois encore, pourtant, en 1688, Bussy devait reparaître à Versailles : il y venait solliciter pour l'un de ses fils une abbaye, pour lui-même une pension que le délabrement de sa fortune rendait bien nécessaire. Ayant ainsi assuré, avec le repos de sa vieillesse, le bonheur temporel des siens, il ne s'occupa plus que de les édifier. Dans l'*Histoire amoureuse des Gaules*, il avait, d'une plume complaisante, raconté ses désordres ; il avait, dans ses *Mémoires*, parlé sans modestie de ses succès mondains, littéraires, guerriers. Il voulut, des uns et des autres, tirer pour sa famille un enseignement moral et composa, dans cette pensée, une dernière autobiographie : le *Discours à mes enfants sur le bon usage des adversités et sur les divers événements de ma vie*. Il s'était sans doute, sur le tard, rappelé le conseil de Mademoiselle et la prophétie de Françoise de Chantal. Ce fut dans ces saintes dispositions que la mort le trouva. « On le perdit, comme dit son épitaphe, le 9 avril 1693, en la soixante et quinzième année de son âge. »

Il faut plaindre Roger de Rabutin, car il a beaucoup souffert. Mais nous devons à sa disgrâce deux des plus précieux monuments que nous ait légués son siècle : sa correspondance et la décoration de son château. Ce furent les deux grandes occupations de son exil. Bussy était trop courtisan pour avoir l'âme champêtre. Il a beau vanter à ses amis le bonheur de vivre à la campagne, leur dire que sa santé n'a jamais été plus robuste ni son humeur plus sereine : la vie de gentilhomme fermier n'était pas son affaire. Le paysage qu'il avait sous les yeux, cette jolie vallée du Rabutin, coupée çà et là de lignes de peupliers, bordée de longues collines que couronnent des bois et des rochers, dut lui paraître assez vite monotone. Ses voisins ne l'amusaient guère ; ses voisines, pas davantage. Comme le bon Corbinelli lui propose en exemple l'homme dont parle Pline, qui trouva dans l'exil une charmante amie et refusa d'être grâcié : « Tous les pays, répond-il, ne sont pas propres à donner des maîtresses aux esprits délicats. » Et l'on ne voit en effet qu'une seule Bourguignonne, Mme Bossuet, belle-sœur de M. de Meaux, qui, un moment, semble l'intéresser. Sans doute, Bussy, tout en se comparant volontiers à Ovide, n'est

pas, comme le poète latin, perdu chez les barbares. Son château, sur le chemin des troupes qui s'en vont en Franche-Comté, touche à Alise-Sainte-Reine dont les eaux ferrugineuses jouissent alors d'une grande faveur.



Cliché Hudson.

MIGNARD. — CATHERINE DE BONNE, MARQUISE DE LA BAUME

Pas une personne de qualité ne passe dans le pays sans aller voir comment Bussy supporte l'infortune. Cependant ces visites sont encore trop rares au gré d'un exilé qui ne craint rien tant que l'oubli. Aussi son premier soin est-il d'écrire, d'écrire sans cesse et à tout le monde : à ses amis pour réchauffer leur zèle ; aux ministres, aux gens en place pour célébrer, dans des lettres qui soient vues en haut lieu, la gloire et la grandeur du roi ; aux académiciens pour montrer qu'il reste toujours fidèle au culte des



P. Mign[illegible] pinx

Héliog. Ducourtioux et Huillard

CATHERINE D'ANGENNES COMTESSE D'OLONNE
ET MAGDELEINE D'ANGENNES MARÉCHALE DE LA FERTÉ-SENNETERRE

belles-lettres et tient toujours bureau d'esprit. Ce n'est pas assez de se rappeler à la mémoire des autres ; il souhaite d'avoir autour de lui, à défaut de la réalité, l'image au moins du monde dont il est banni. Il s'entoure d'architectes et de peintres. Aux premiers, il ordonne de faire revivre dans ses appartements un peu du luxe de Paris ; aux seconds il commande, pour les murailles de ses salons, des tableaux allégoriques ornés d'emblèmes et de devises, des paysages et surtout des portraits. Dans la galerie qui mène à la chapelle, il fait peindre une longue frise qui raconte, d'âge en âge, les hauts faits de sa famille. Il réunit dans un salon voisin les effigies de tous les grands hommes de guerre. Sur les murs en rotonde de la tour principale, il rassemble autour de sa propre image les beautés célèbres de la cour, et, au milieu de ces figures de connaissance qui lui rappellent un plus heureux passé, il espère oublier un peu les amertumes du présent.

Cette collection de portraits, Roger de Rabutin en parle dans presque toutes ses lettres. Il s'en occupe avec une telle ardeur que, dès la quatrième année de son séjour en Bourgogne (2 novembre 1670, lettre à Mme de Montmorency), il a déjà réuni plus de 300 portraits. Il n'est pas douteux que le désir de se replacer par l'imagination dans le monde de Versailles n'ait beaucoup contribué, ainsi que nous l'avons dit, à l'engager dans cette entreprise ; mais en cela comme en tout le reste, Bussy, toujours soucieux de rester l'homme à la mode, sacrifiait à un snobisme de son temps. La manie des portraits avait commencé à se répandre vers la fin du XVIe siècle ; sous le règne de Louis XIV elle était devenue générale. Pas un seigneur, pas un financier qui n'eût en sa maison des champs tous les portraits de ses ancêtres, ou, à défaut d'ancêtres, des images de grands hommes et de beautés illustres. La grande Mademoiselle, esquissant dans ses *Mémoires* la description de ses divers châteaux, nous apprend que, dans chacun d'eux, elle avait suivi le goût du jour. Quand elle prend possession de celui de Saint-Fargeau, elle couvre de portraits les murs de la galerie, et elle fait admirer son œuvre à tous les visiteurs « avec autant de complaisance qu'aurait pu le faire la reine lorsqu'elle montrait son Luxembourg ». Elle n'a pas plutôt acheté sa maison de Choisy qu'elle s'empresse d'y recommencer une collection pareille ; elle y fait peindre ses aïeux, ses proches, ses alliés, toutes sortes de gens fameux, et, prévoyant le cas invraisemblable où « quelqu'un aurait une ignorance assez crasse pour ne pas les connaître », elle place sous ces portraits

de belles inscriptions. Elle s'intéresse tellement à cette décoration, elle y attache tant de prix que le roi la prendra bientôt par son faible de collectionneuse. Le jour où il voudra obtenir d'elle une donation en faveur des princes légitimés, M[me] de Montespan portera de sa part à Mademoiselle, entre autres magnifiques promesses, celle de nombreuses peintures destinées à Choisy « qui n'est pas encore achevé ». De cette collection et de tant d'autres fort admirées sous Louis XIV il ne reste plus que le souvenir. Quelques châteaux pourtant ont conservé les leurs. On en visite une à Chaumont, sur les bords de la Loire : on en voyait une autre en Champagne, à Etoges, près de Champaubert ; celle-ci a été transportée à Pargny, près de Reims, dans le château de M. le comte Werlé. Les portraits qui les composent ne sont pour la plupart que de médiocres peintures qui n'ont même pas toujours le mérite de la ressemblance ni de l'exactitude. Ces sortes de collections étaient faites un peu comme on forma sous Louis-Philippe la collection de Versailles, où l'on a dû, en ces dernières années, débaptiser un grand nombre de portraits. A défaut d'images authentiques, on n'hésitait point à combler les vides de la série à l'aide de figures n'ayant, avec les personnages qu'on voulait représenter, que de très vagues rapports de date ou de costume.

La galerie de Bussy n'échappe pas à cette critique : ce qui est antérieur au XVII[e] siècle est sujet à caution. Elle compte d'ailleurs peu de chefs-d'œuvre, car, même pour les portraits de ses contemporains, Roger de Rabutin a dû souvent se contenter de copies qui ne sont pas toutes bonnes. Mais cette collection a du moins l'avantage d'être venue jusqu'à nous telle à peu près que la laissa, en mourant, l'homme qui l'avait formée. Elle nous offre un ensemble inestimable de documents sur le XVII[e] siècle. Elle fait revivre sous nos yeux tout le monde galant de la cour de France pendant la jeunesse de Louis XIV. Elle constitue enfin la meilleure illustration de l'*Histoire amoureuse* et des *Mémoires*, puisqu'elle nous raconte la vie de leur auteur, lequel fut, à tout prendre, un des originaux les plus curieux de son temps.

***

« Bussy n'est pas une grande maison, écrivait Roger de Rabutin ; mais elle est bâtie magnifiquement et les dedans sont d'une beauté singulière qu'on ne voit point ailleurs. » C'est une idée sur laquelle il se plaît à revenir : vingt

fois, dans ses lettres, il se déclare « aussi bien logé que gentilhomme de France ». Illusion de propriétaire? Amour-propre d'exilé qui s'obstine à faire croire que la retraite lui a donné le parfait bonheur? Toujours est-il qu'il y a en ceci de l'exagération. Comparé aux châteaux de la vallée de la Loire ou aux somptueuses demeures que Mansard édifiait alors dans toutes les provinces, Bussy n'est qu'une très agréable gentilhommière. L'extérieur, assez décousu, n'a rien de magnifique. Les dedans ne sont point beaux à proprement parler. Toutefois il est vrai que la décoration en est unique dans son genre, et c'est une bonne fortune qu'elle ait été conservée presque intacte pour le divertissement de la postérité.



Cliché Hudson.

Vue extérieure des cuisines

Fondé au xiie siècle par un Renaudin de Bussy qui pendait un peu facilement les gens de l'abbaye voisine, le château ne passa qu'en 1583 dans la famille des Rabutin, quand le père du comte Roger en fit l'acquisition. Dans son état actuel, il se compose d'un corps de bâtiment principal, de deux ailes en retour sur une cour assez grande et de quatre tours marquant, aux extrémités de ce carré ouvert, les quatre points cardinaux. Ces tours sont tout ce qui reste de la construction primitive. Dégarnies de leurs créneaux, pacifiquement coiffées de toitures débonnaires, elles n'ont plus rien de féodal. On ne retrouve, à l'intérieur, aucune trace de leur ancienne destination. L'une d'elles abrite une petite chapelle du xvie siècle ; la voûte en est ornée de délicates nervures ; une jolie loge est percée dans la muraille ; c'est de là que les seigneurs, sans quitter leurs appartements, assistaient aux offices. Les deux ailes datent aussi du xvie siècle ; elles sont formées d'un élégant portique sur-

monté d'un petit étage : une frise charmante les décore où le sculpteur a représenté toutes les armes de guerre, depuis la fronde jusqu'au pistolet. Le bâtiment principal a deux faces tout à fait différentes : l'une, entièrement nue, du côté des jardins ; l'autre, qui regarde la cour, tout ornée de pilastres, de niches, de frontons. Celle-ci rappelle la Renaissance presque autant que le siècle de Louis XIV ; mais elle porte sa date, 1643 ; elle est l'œuvre de Bussy.



LA TOUR DORÉE (Panneau décoratif).

Tout cela, de proportions modestes, compose un ensemble disparate qui n'est nullement conforme à l'idéal pompeux des Le Vau, des Perrault, des Mansard. Mais cet ensemble est gracieux et amusant pour l'œil. Des communs, des appentis adossés aux murailles, quelques bouquets de verdure qui se mirent dans l'eau des fossés, ajoutent au tableau une note pittoresque à laquelle nous sommes certainement plus sensibles que ne l'étaient Bussy et les hommes de son temps. Deux ponts de pierre franchissent les anciennes douves, qu'alimente d'eau vive une source jaillissant d'un édicule de rocailles, et reliant aux jardins les deux façades du château.

On ne dit pas quel fut l'architecte de Roger de Rabutin ; en revanche, la tradition locale nomme son jardinier. A Bussy, comme partout où l'on voit des parcs à la française, on assure que le plan est de Le Nôtre. Ici, la tradition ne s'appuie sur aucune preuve ; il est probable qu'elle a tort. Pas une fois, dans sa correspondance, Bussy ne prononce le nom de Le Nôtre. Et lui qui, si souvent, parle de ses travaux, vante les merveilles de sa maison, tient à montrer que, même dans l'exil, il suit les modes de la cour, il n'aurait pas manqué de nous faire savoir qu'il employait le collaborateur fameux de Louis XIV et de Condé. Tout d'ailleurs, depuis l'état de sa



Antoine Coypel. — Marie-Louise-Élisabeth d'Orléans dite « Mademoiselle », femme de Charles duc de Berry

fortune déjà fort compromise jusqu'à certaines gaucheries qu'on remarque dans le plan des jardins, tout porte à croire qu'il s'adressa à un artiste moins illustre et qu'il prit tout bonnement dans sa province, à Dijon peut-être, son jardinier et son architecte, comme il demandait à des praticiens du pays toutes ses peintures décoratives et la plupart de ses portraits.

Le plan du parc est extrêmement simple et commandé par la nature du lieu. Situé à mi-flanc d'une colline, communiquant avec la route par une porte de côté, le château divisait le terrain en deux parties très inégales. Dans la plus petite, au pied du château, le jardinier a tracé un parterre descendant par deux étages de terrasses vers le fond de la vallée. Ayant à sa disposition une source abondante, il a tenu à multiplier les bassins, les escaliers d'eau, et c'est là que se révèle son inexpérience ; pour avoir voulu faire monumental dans un espace trop resserré, il a fait lourd et mesquin. Ce parterre, orné de statues, était borné à ses angles par quatre grands sapins. Les statues anciennes ont disparu, enlevées ou détruites ; mais trois des arbres existent encore : à la hauteur de leurs pyramides, il est permis de les reconnaître pour des contemporains de Bussy. De l'autre côté du château, le terrain se relève brusquement. Une forêt escalade les pentes de la colline et grimpe jusqu'au plateau. Ici, le jardinier a utilisé avec beaucoup d'intelligence les ressources que lui offrait la nature. Il s'est contenté de percer à travers bois quelques larges avenues qui, disposées en éventail, montent par degrés sous des voûtes de feuillages. Et ces allées rayonnantes, plantées d'admirables tilleuls, développent, en face de la cour d'honneur, un amphithéâtre de verdure de l'effet le plus merveilleux [1].

MAURICE DEMAISON.

[1] Les illustrations de cet article ont été exécutées d'après les photographies de M. L. Hudson, 5, rue Ordener, seul propriétaire des droits de reproduction et de vente pour la France et l'étranger.

(A suivre.)

MADAME DE GRIGNAN

Gravure de M. BULAND, d'après le tableau de MIGNARD, au Musée Carnavalet.

Parmi tant de nobles figures du grand siècle évoquées par M. Maurice Demaison au cours de sa pittoresque incursion dans le vieux manoir des Bussy, une nous retiendra quelques instants encore. Aussi bien les quelques mots de présentation qui accompagneront la gravure de M. Buland seront ici d'autant mieux à leur place qu'ils viendront en quelque sorte comme appendice à l'étude qui précède : il s'agit en effet du portrait de Françoise-Marguerite de Sévigné, comtesse de Grignan, fille de la célèbre marquise et propre cousine de Roger de Bussy.

De celle que le duc de Saint-Aignan appelait « la belle Lionne » et Bussy « la plus jolie fille de France », deux portraits par Mignard nous sont parvenus : l'un est actuellement conservé au musée Carnavalet, l'autre à la galerie des Offices. Foncièrement différents, d'ailleurs, et nos lecteurs en seront convaincus quand ils sauront — la planche ci-jointe, due au burin délicat de M. Buland, nous épargnant le souci d'une description du tableau de Carnavalet — que Mme de Grignan, dans le portrait des Offices, est représentée en buste, de face, les cheveux dénoués et sans autre parure qu'une guirlande de fleurs bordant le décolletage de la robe.

C'est dans une lettre du 27 avril 1671 que Mme de Sévigné parle pour la première fois de cet « aimable portrait » sur lequel elle revient fréquemment par la suite, tant pour rapporter les louanges qu'on en dit, que pour se désoler des copies qu'on en veut faire. Les contemporains étaient unanimes à reconnaître que l'artiste avait saisi la ressemblance, mais on accordait aussi des éloges « à la bonté de la peinture, à cette tête qui sort, à cette gorge qui respire, à cette taille qui avance ».

C'était, pour Mme de Sévigné, un objet de contemplation perpétuelle et de constante adoration : elle aurait voulu « l'emporter avec elle » ; il lui arrive même de s'écrier dans un élan de tendresse pour sa chère fille absente : « Votre portrait est aimable : on a envie de l'embrasser tant il sort bien de la toile ».

Toute affection maternelle écartée, on reconnaîtra que l'éloge était mérité et que la belle cartésienne avait trouvé en Mignard un maître capable de faire de sa froideur un appoint de plus à sa beauté. E. D.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC



Le peintre Henri de Toulouse-Lautrec vient de mourir à trente-sept ans. Beaucoup ont connu l'homme, ou ont cru le connaître. Il était de ceux qui ne passent nulle part inaperçus. Tout le monde a connu sa personne physique, cette extraordinaire silhouette de nain trapu qu'on voyait se traîner, le soir, un peu partout, dans tous les endroits où l'on veille et où l'on s'amuse, dans les théâtres, dans les music-halls ou dans les cirques : cette grosse tête, ce buste d'homme qui s'était développé normalement sur des jambes de petit enfant. Tout en lui le faisait remarquer : on le voyait une fois, on ne l'oubliait plus. D'autant qu'il n'attirait pas seulement l'attention par son aspect, il la retenait par son esprit. En marchant, il baissait la tête, tout le haut du corps appuyé lourdement sur sa moitié de canne ; mais il s'arrêtait tous les quatre ou cinq pas, regardait un moment autour de lui : ses yeux noirs, derrière le lorgnon, brillaient curieux et amusés de tout ; il dressait le nez, les narines toujours frémissantes ; et il était rare que, dans ces moments-là, il ne se mît pas à bavarder, de cette voix forte et mordante que ses amis appelaient « la voix d'or » et qui portait au loin ses moindres paroles, pour la grande joie du public. Ses boutades étaient comme sa voix, mordantes et nettes, toujours ramassées en peu de mots, parfois en un seul, toujours précis et inattendu. Certains de ces mots ont fait le tour de Paris, passant de

bouche en bouche. C'était simple et brutal, d'une brutalité saisissante et pittoresque. On eut vite fait d'inscrire une légende au-dessous de cette silhouette.

On savait que ce petit homme portait un grand nom. Il descendait, en ligne directe, de ces fameux comtes de Toulouse qui régnèrent sur tout l'Al-



Toulouse-Lautrec. — Son portrait, par lui-même (collection de M. Rivoire).

bigeois et dont quelques-uns épousèrent des princesses de sang royal. La femme de Raymond V était la fille du roi de France Louis VI, dit le Gros, celle de Raymond VI était la sœur du roi d'Angleterre Richard Cœur-de-Lion. Beaudoin de Toulouse, ou Balduin, comme on disait, frère de Raymond VI et oncle de Raymond VII, épousa Alix, « comtoresse » de Lautrec, et le nom de Lautrec s'ajoute dès lors, sans interruption, au nom patronymique de Toulouse. Mais, tous ces détails, Henri de Toulouse-Lautrec ne les donnait pas lui-même. On les tenait de parents ou d'amis. Il ne souhaitait de considération que pour son talent et pour son œuvre. De bonne heure il s'était affran-



Toulouse-Lautrec. — Au Moulin-Rouge : La Goulue et Valentin le désossé

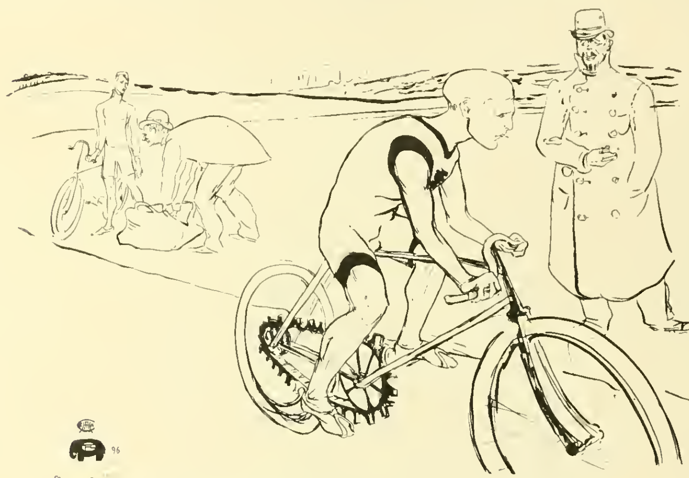
chi de la tutelle et de la vie familiale. Tout enfant il avait compris, non sans tristesse, que son corps débile n'était pas fait pour l'existence que les siens menaient autour de lui. Et bien qu'il en eût le goût héréditaire, il ne pouvait pas continuer cette vie de cheval et de grandes chasses qui, d'âge en âge, à défaut de la guerre, avait passionné tous ses ancêtres, comme elle passionnait



Toulouse-Lautrec. — Portrait d'enfant
(collection de M. le docteur Tapié de Céleyran).

encore son père, ses oncles et ses cousins. Un moment il avait essayé de suivre en leurs jeux turbulents ses jeunes camarades. Mais il avait dû y renoncer. Il s'était cassé les deux cuisses, l'une à douze ans et l'autre à treize. Il ne devait plus marcher qu'avec une extrême difficulté. De son corps, de son « misérable corps », comme il disait aux heures de rancune, il ne devait plus attendre les joies ordinaires de l'exercice et de l'effort violents. Voué presque à l'immobilité, il prit l'habitude de regarder les êtres et les choses.

les contours, les couleurs, tout ce qui vivait autour de lui. Dès l'âge de huit ans, il passait des journées entières à dessiner : il s'y appliqua de plus en plus, de jour en jour et d'année en année. Ce fut son refuge, sa raison d'être. Il était né peintre, évidemment ; mais son infirmité fortifia encore sa vocation. Il l'a dit lui-même bien des fois : « Dire que si j'avais eu les jambes un peu plus longues, je n'aurais jamais fait de peinture ! » Il disait cela tristement, sincèrement, mais avec une sincérité passagère. Le moment d'après,



Toulouse-Lautrec. — Le coureur Michaël dans un vélodrome (affiche).

il parlait d'une toile ou d'une pierre en train. Tout en parlant, il tirait de sa poche un album à croquis, un crayon, traçait une ligne mystérieuse, la courbe d'un dos, le contour d'un profil, poursuivant sans cesse la formule simple, le « schéma » d'un corps ou d'un visage. Puis l'album rentrait dans la poche pour en ressortir aussitôt. Jamais vocation, jamais passion de peintre ne fut plus absorbante, plus exclusive, à toutes les minutes d'une vie.

Henri de Toulouse-Lautrec était né à Albi, le 24 novembre 1864. Très instruite et très dévouée, sa mère s'occupa seule de sa première instruction. Elle aurait pu même le conduire assez loin dans ses études, elle connaissait



Toulouse-Lautrec. — Un examen de Doctorat

(collection de M. le Docteur Würtz).

parfaitement le latin, mais elle préféra, quand son fils eut dix ans, s'installer à Paris avec lui. Il suivit, jusqu'en rhétorique, les cours du lycée Condorcet, qui s'appelait encore le lycée Fontanes. Il se montra un excellent élève, d'une intelligence aiguë et prompte. Mais il attendait impatiemment la minute où il serait libre. Il avait déjà sans cesse aux doigts, à défaut de pinceaux ou de palette, le crayon ou la plume, cependant que, mécaniquement, sa mémoire enregistrait les paroles de ses maîtres, inscrivant, bien en place, les dates, les faits, les règles de grammaire. Il les retrouvait avec certitude, sans effort, au premier appel. Pourtant il ne poussa point ses études littéraires au delà de la classe de rhétorique. Il se contenta d'un demi-baccalauréat, et obtint dès lors, comme il y était fermement décidé, de se consacrer librement au dessin et à la peinture. Mais il devait garder, toute sa vie, une culture et un tour d'esprit, une curiosité subtile et avertie, dont tous les peintres ne sont pas coutumiers. Il ne s'enferma point étroitement dans son art. Il fut de ces rares artistes à qui rien d'humain n'est étranger.

Bien loin de combattre sa vocation, tout le monde l'encourageait. Car on y voyait pour le pauvre être une distraction et une compagnie, sinon une carrière, que l'on ne prévoyait pas si brillante. Du moins aurait-on souhaité qu'il suivît les cours de l'école des Beaux-Arts. Il s'y refusa obstinément. A seize ans, il entra chez Bonnat, puis, un peu plus tard, chez Cormon : il y demeura seulement quelques mois. Il s'y renseigna rapidement, puis jugea lui-même que les autres ne lui apprendraient plus rien de son métier. Il se mit tout seul à la recherche de son art.

Depuis son enfance, il avait toujours passé à la campagne ses vacances d'écolier auprès de sa mère, ou au château du Bosq, chez un oncle, à des lieues de toute voie ferrée. Maintenant qu'il devenait un homme, il prenait de plus en plus en horreur la campagne et la vie de campagne. Il y sentait plus qu'ailleurs sa disgrâce. Parfois une sorte de rage s'emparait de lui, de son âme ardente, prisonnière de ce corps malingre qui le retenait à la maison, tandis que partaient ses cousins et ses oncles avec les piqueurs et les chiens. Toujours là, au moment du départ, il était attentif aux moindres mouvements : il allait partout, excitant les chiens ou les félicitant, se dressant sur la pointe des pieds pour atteindre d'une caresse le poitrail des chevaux. Seul il s'efforçait de reproduire ce qu'il avait vu le matin. Ses albums se couvraient de rapides ébauches, vingt fois, cent fois reprises. Et c'étaient parfois des chiens

couplés, tirant sur leur chaîne, impatients, féroces, ou un cavalier escaladant la selle, ou un bras de piqueur, raide, les doigts crispés, le poignet tendu. Un ami de son père, le peintre animalier Princeteau, lui donna d'utiles



Toulouse-Lautrec. — Étude pour « les Femmes savantes »

conseils. Il s'en souvint plus tard pour cette puissante et originale illustration des *Histoires Naturelles* de Jules Renard qui fut l'une de ses dernières œuvres. Toujours il aima les animaux, non seulement les chevaux et les chiens, mais tous, le taureau massif, les biches sveltes, les moutons touffus, les canards et les cygnes au col flexible, aux pattes lourdes, qui, dans l'eau, sont d'agiles rames, les pigeons gonflés au soleil. Et non moins que les bêtes de nos campagnes, il aimait les animaux sauvages. Souvent, à Paris, il partait



Toulouse-Lautrec. — Portrait du Docteur Pean

(collection de M. le Docteur Tapié de Céleyran).

le matin et il s'en allait passer des heures au Jardin des Plantes ou au Jardin d'Acclimatation, curieux des espèces les plus bizarres, admirant les lions et les tigres, somnolents, immobiles, mais prêts aussitôt à se détendre comme la corde d'un arc. Surtout il aimait les faucons, ces nobles animaux des anciennes chasses, orgueilleux, farouches et cruels. Son père et ses cousins étaient des derniers à pratiquer encore l'art perdu de la fauconnerie. Ils avaient aussi dressé à la pêche des cormorans. Henri de Toulouse-Lautrec en posséda plusieurs. Il aimait entre toutes les bêtes de proie et de domination. Car pour lui les bêtes devenaient des personnes, comme dans les fables. Autant que leur forme, plus que leur forme, c'est leur caractère, c'est proprement leur âme qu'il tâchait de comprendre et d'exprimer. Il a fait des portraits de bêtes, de même qu'il faisait des portraits d'hommes.

Les choses inertes ne l'intéressaient pas. Il haïssait les arbres et les plantes, tout ce qui ne porte point en soi une force visible d'activité. Les champs, les forêts, les rochers ne le sollicitèrent pas longtemps ; il méprisa vite le paysage. Il n'aimait que la mer, changeante et mobile, endormie parfois, mais à la façon des fauves, toujours prête à se déchaîner et à bondir. Il l'aimait pour sa force, pour ses brusques fureurs, pour ses traîtrises. S'il a peint, çà et là, dans ses tableaux, des coins de campagne ou de jardin, ce fut toujours pour accompagner un portrait. Il n'y apportait aucun souci. Vite il étendait largement du bleu pour un ciel, ou du vert pour des arbres : il n'y revenait plus. Il ne cherchait là qu'un ton violent de couleur, des oppositions, un éclairage. Il n'était vraiment curieux que du mouvement et de la vie — des êtres, non des choses.

Ce n'est pas qu'il méconnût la nature. Son regard subtil y savait découvrir toutes les couleurs qu'elle recèle ; et il aurait pu, comme bien d'autres, mieux que bien d'autres, fixer sur la toile des visions personnelles de la nature d'une originalité large et minutieuse. Ses tableaux d'essai furent des paysages, de tons violents, de contours durs. Il cherchait alors les couleurs de sa palette, et il l'enrichit, une fois pour toutes, inépuisablement. Il y installa tous les bleus chauds du ciel méridional, les rouges puissants des labours et des roches. Par des midis de feu, il regarda sortir des terres surchauffées les couleurs en fusion ; et il connut là, aussi bien que les harmonies, tous les heurts des moindres nuances. Ces quelques paysages furent pour lui comme des « exercices de couleurs ». Il ne s'y arrêta que

peu de temps. Sa palette prête, il se mit tout de suite aux portraits.

Sa première série est magistrale. Ce sont des portraits au fusain, dix-huit ou vingt portraits d'une vigueur saisissante. Tous sont datés de 1882, et furent dessinés en quelques semaines. Henri de Toulouse-Lautrec avait alors dix-huit ans. Pendant les vacances, toute sa famille — une famille innombrable — était réunie autour de lui. Il connaissait bien le corps, le visage et surtout le caractère de chacun. Car la connaissance des caractères lui fut toujours indispensable pour peindre les visages. Il ne fit jamais un portrait, sans y avoir pensé pendant des mois, quelquefois pendant des années, sans avoir vécu dans l'intimité à peu près quotidienne de son modèle. Il avait besoin de connaître non seulement les traits, mais les pensées ; et avant de se mettre à l'œuvre, il attendit toujours patiemment que tous les secrets d'un être lui fussent familiers. On peut affirmer qu'avant d'entreprendre cette première série de portraits, il l'avait longuement méditée. Mais l'exécution, comme toujours, fut rapide. Deux ou trois séances, parfois une seule, lui suffisaient. On le vit passer de l'un à l'autre, sans hésitation, sans tâtonnement extérieur, d'un portrait de garçonnet svelte ou de fillette déjà sérieuse, au portrait d'une pauvre vieille, au visage labouré de rides. Dans ces portraits « de famille » figurent non seulement des parents, mais de vieux serviteurs, ou même des gens du pays. Ce qui frappe tout de suite, quand on parcourt cette galerie de fusains, c'est leur prodigieuse variété. Ce ne sont pas seulement les visages qui changent, ce sont, chaque fois, les procédés mêmes du dessin. Une silhouette jeune s'enlève alertement sur un fond clair ; quelques traits seulement, à peine appuyés d'une pointe légère ; puis, un peu plus loin un portrait d'homme s'installe, d'un dessin vigoureux, assis sur une chaise, les jambes croisées; et, plus loin encore, des



TOULOUSE-LAUTREC. — AU MOULIN DE LA GALETTE (appartient à M. Bernheim).







Toulouse-Lautrec. — Affiche pour le « Cabaret » d'Aristide Bruant



Toulouse-Lautrec. — Portrait de M. le docteur T. de C.
(collection de M. le docteur Tapié de Céleyran).

hachures puissantes font surgir en relief un visage affiné de vieille femme. Et tous ces portraits crient de vérité. Même sans connaître les modèles, il est impossible de les concevoir autres que cette image. Ils ont l'air voués, non seulement à l'attitude, comme disait François Millet, mais encore à la physionomie particulière que le peintre a choisie entre toutes, en les faisant vivre à nos yeux. On pouvait prévoir dès alors, comme on peut retrouver aujourd'hui, tout le talent d'Henri de Toulouse-Lautrec dans ces premières et puissantes études. Rien qu'avec des noirs et des blancs, il faisait déjà de la couleur, — sa couleur à lui, si neuve, si intense. Surtout, il se révélait déjà classique par sa façon de comprendre le portrait et de nous montrer toujours, par delà le type particulier du modèle, un type général d'humanité.

A la fin de l'été, il rentra à Paris, loua un atelier, et, presque aussitôt, installa brusquement sa vie en dehors de sa famille. Dès lors commencèrent pour lui les années de recherches et de préludes. Patiemment, l'artiste regardait, surtout il vivait, libre, heureux, curieux de tout. Plus tard, il évita de laisser soupçonner toutes les profondes connaissances qu'il avait accumulées dans l'ombre, du temps où tout le monde l'ignorait. Couché tard, levé tôt, ses journées étaient interminables. Son corps, en dépit des apparences, était de fer. Quelques heures de sommeil lui suffisaient. Tout le reste du temps, il travaillait, mais à sa façon, non point seulement le crayon ou le pinceau à la main, mais surtout des yeux, dans les musées, au Louvre, au Luxembourg, — qu'il avait fréquentés comme personne — dans la rue, au théâtre, ou dans les cafés, ou ailleurs, partout. Il prenait son temps. Avant de les peindre, il étudiait les types de Paris, comme il avait étudié les types de sa famille.

Il ne négligeait pas pour cela son métier de peintre et de dessinateur. Car en lui l'artiste se doubla toujours d'un ouvrier. Autant que la perfection de la forme, il poursuivait celle de la matière, et quand il parlait de lui-même, c'est de l'ouvrier qu'il se montrait orgueilleux, de sa pâte, de son habileté à « mettre en pages » comme il disait souvent en parlant de ses tableaux ou de ses estampes. En même temps qu'il pensait à un tableau, il pensait au cadre. Et il cherchait à inventer des vernis. En présence des tableaux de maîtres, il tâchait avant tout de se rendre compte des procédés matériels, de la technique, et il admirait l'ouvrage autant que l'œuvre.

(*A suivre.*) André RIVOIRE.



Hogarth. — Miss Fenton

LA FEMME ANGLAISE
ET SES PEINTRES[1]

IV

HOGARTH

Ce nom en vedette n'est point celui d'un très grand portraitiste ; mais, pour caractériser la société anglaise à l'avènement des Hanovre, il n'en est pas de plus topique ni de mieux disant. Hogarth est John Bull moraliste, et, qu'on ne s'y trompe pas, jamais, même au temps de Charles II Stuart, l'Angleterre n'eut plus besoin de morale. Si, dans un bel élan de pruderie, pour mieux marquer ce qu'elle feint de ressentir à l'encontre des Stuarts, de leurs pompes et de leurs œuvres, la nation britannique s'en va quérir, au loin, le prince Georges de Hanovre, c'est un arrière-descendant de Jacques Ier qu'elle acclame, et ce qu'elle tente, « en horreur du mal », ne manque point ainsi de naïveté. A tant faire que « prendre un renard fauve dans une famille de renards bleus », plus de soixante autres Stuarts eussent pu déterminer le choix des parlementaires ; la question de religion prima tout, même la politique. Du moment où le Hanovrien témoignait d'une ardeur farouche pour la Réforme, même peu doué, comme on le savait, ignorant l'Angleterre au point de ne pouvoir dire ni *oui*, ni *non*, dans son langage d'adoption, on le prit. Walpole était là pour parler à sa place.

Souvent, dans notre incorrigible manie de nous abaisser au profit des autres, de nous reconnaître inférieurs à nos voisins, nous proclamons la

[1] Quatrième article. Voir la *Revue* des 10 septembre, 10 octobre et 10 novembre 1901, t. X, p. 145, 225 et 293.

régence du duc d'Orléans, l'époque la plus folle de notre histoire. Et nous admettrions difficilement qu'un autre pays d'Europe eût, au même temps, un affaissement comparable et d'aussi piteuses décadences. L'Angleterre surtout, pays de libertés politiques, où le roi règne sans gouverner, paraît exempt de ces misères. N'est-ce point, là-bas, Walpole le vrai roi ? Et Walpole n'est ni un seigneur de haute marque imbu de préjugés, ni un petit esprit, ni sûrement un dissolu. Il n'est que politique et parlementaire, et ceci déjà est grave. Grave en ce sens que, pour vivre en paix et agir à sa guise, il faut museler les aboyeurs, payer le silence, et se procurer des assistants à prix d'or. Personne jamais ne sut, comme lui, le tarif d'une conscience, fût-elle de l'homme le plus rigide; et, comme il payait, que la nation s'enrichissait, que le beau monde dépensait à peu près sans compter, il s'ensuivait un état moral assez peu éloigné de la Régence. Sur ce fait, la substitution des Brunswick-Hanovre aux Stuarts directs n'apporte aucun changement dans les mœurs sociales. Londres connaîtra les mêmes fêtes de roués que Paris, avec l'accession de bourgeois, de riches armateurs, apportant aux lords l'appoint de leur fortune récente et de leurs vices plus neufs. Le grand seigneur terrien, vivant sur son domaine, se mêle aux palefreniers, s'enivre et tire de ses tenanciers plus que ceux-là ne peuvent. C'est le moment où la vraie société anglaise moderne s'annonce là-bas. Les sports, la vie au grand air, cette façon particulière aux lords de la terre de s'aller plusieurs mois de l'année enfermer en la compagnie de leurs chevaux et de leurs chiens, s'inaugure et se précise. Aux yeux de tels gens, l'homme qui écrit ou le pauvre diable qui manie un pinceau comptent à peu près autant qu'un maître d'école ou qu'un barbouilleur d'enseignes. A la cour, où ce gentilhomme des bois passe quelques heures obligées, ses conversations roulent sur les exercices violents de la campagne et les énormes et crapuleuses orgies de ses soirées de chasse. Le pli se prend de ces allures, de ces genres poursuivis jusqu'à nous, avec les péjorations et les sottises. Hogarth ne nous montre pas encore le sportsman, mais le *débauché* vend-t-il sa galerie d'ancêtres pour autre chose que pour se procurer un cheval et quelque fille ? Chez la femme de la société, toute en dehors honnêtes, la dépravation s'inspire à la fois des traditions jacobites conservées, et des atavismes anglo-saxons. Hogarth qui promènera son fer rouge sur toutes ces plaies, qui les mettra à nu, avec la froide indifférence et la férocité de sa race, nous aura trop montré pour

qu'on doute, et n'aura pas assez chargé pour qu'on crie à la calomnie. On le dit brave homme, celui-là, et de formation droite, même de sentiments élevés et sains. Pour être aussi affirmatif, il faut oublier un peu les origines



Hogarth. — Famille au Thé

de sa fortune, quand peintre-graveur encore obscur, accueilli par James Thornill en 1729, il séduit la fille du vieil artiste et l'enlève. Pour l'enlever, il devait douter qu'on la lui donnât, et, s'il en doutait, l'action s'entache d'intérêt et de calculs. A vrai dire, il racheta, par une vie ultérieurement exemplaire, ce début un peu cavalier; rentré en grâce auprès de son beau-père, il se mit aux portraits, et commença la série de ces tableaux satiriques, à peine chargés, où la femme anglaise tient une place élégante et inattendue.

En portraits, c'est assez ordinaire : l'actrice Lavinia Fenton dans le rôle du *Beggar's opera*. La femme est accorte, bien portante, mais sans charme. Comme il est plus à l'aise, autrement inspiré dans cette œuvre splendide.



HAYTLEY. — Mrs WOFFINGTON

conçue à la Chardin, le *Family group*, la tasse de thé prise en famille, où la plus adorable personne du monde, jolie, fine, infiniment bien, apparaît en son négligé d'intérieur! Le portrait, purement portrait, est une abstraction antipathique à cette nature de philosophe, il ne comprend le modèle que dans son milieu, entouré de ce qui en constitue un être d'époque précise, et détermine ce document humain dont nous abusons aujourd'hui. A ce compte, la *Carrière de la prostituée*, la *Carrière du débauché*, le *Mariage à la mode*, sixain de tableaux



Helioğ Arents

LADY DANCASTER

liés l'un à l'autre comme les chapitres d'un roman, toutes ses œuvres de répression morale notent, pour la traduction des types féminins, une autre importance que naguère les effigies enjolivées des Lély ou des Kneller. Bien mieux, nous savons par lui que, hors de France, la Régence a ses libertins, ses filles, ses proxénètes, et que M. le maréchal de Richelieu aurait à qui parler de l'autre côté du détroit. C'est bien, pour nos voisins, le moment joyeux où lord Sandwich, lord Le Despencer, et je ne sais plus quel fils d'archevêque, Thomas Potter, fondent le club de Medmenham, s'énervent en pratiques immondes, et, précurseurs obscènes de nos fermiers généraux, publient d'abominables livres de Wilkes. Ceci s'enchaîne strictement aux procédés gouvernementaux de Walpole, y puise un aliment et comme un appui, et c'est, en notant d'infamie de tels stupres, tant d'abaissement, que William Hogarth jette, çà et là, dans les pires scènes, une lady bien vraie, bien sincère, si ingénieusement campée et trouvée que, depuis Holbein, rien d'aussi brutalement exact n'aura été donné en Angleterre.

Au point de vue de son bon renom d'élégance et de beauté, l'Anglaise n'aura donc rien perdu aux ironies d'Hogarth, mais il ne l'aura point effigiée, ni montrée en sa personnelle ressemblance, parce que, pour cela, il faut être coloriste, décorateur, enjoliveur, peintre en un mot, et que Hogarth n'est pas un peintre. Les satins de Van Dyck, les soies de Lély, les artifices jansénistes de Kneller sont des supercheries qu'il ignore par tempérament. Sa Sigismonda tenant le cœur de Guiscard est une exception dans sa vie, presque un non sens. Le ton en est lourd et pénible, l'intention artiste très puérile; il lui faut, pour couvrir une toile, l'occasion de vitupérer et de blâmer. Il procède du Normand qui a mis, dans la tapisserie de Bayeux, la belle Elfgiva en société d'un homme d'église. Aussi ne nous y trompons pas, Hogarth nous livre un double secret; le mobile qui le fait agir et celui qui dirige ses admirateurs d'alors. L'anglais pratique qu'il est eût pu tout aussi bien chercher à amuser la société de lord Le Despencer que celle des vieilles dames puritaines; il eût su — et son tempérament ne s'y opposait pas — tourner en scènes joyeuses ou égrillardes, sans étiquette pieuse ni biblique, les histoires sorties de son cerveau. Mais cela n'eût visé qu'une seule classe du beau monde, les corrompus avoués, lesquels se fussent gardés d'acheter et même de regarder. Au contraire, l'intention piétiste, le sermon graphique, tout en gardant, à la façon de certains prédicants, une liberté

excessive, convenait à la fois aux puritains et aux dissolus. Je ne crois pas qu'on ait encore très bien démêlé ce que le gendre de Thornill possède de ressources mercantiles, et quelles idées l'agitent. On avouera pourtant que certains épisodes risqués de ses tableaux s'expliqueraient peu sans cette interprétation d'un dualisme ingénieux. Il fit même si convenablement son négoce



Hudson. — Mrs Cibber

que personne ne put le suivre dans cette voie. Avec un tempérament tout autre, moins de charme, et surtout moins de peinture, Hogarth est à Londres un isolé, comme Watteau chez nous. Les peintres étrangers ne lui ont rien donné, ceux de son pays, à part Thornill, son beau-père, n'ont jamais beaucoup retenu son attention; il est une gloire spontanée, sans ancêtres, et, on pourrait dire sans continuateurs.

C'est donc tout à fait en dehors de son action, par-dessus lui, que les

traditions de l'école de Van Dyck passeront à ses successeurs. Les critiques anglais disent par John Riley, lequel procédait de Lély et de Gérard Zoest.



HUDSON. — MISS HUDSON

imitateur de Van Dyck. De Riley, la chaîne se noue à Jonathan Richardson, mort en 1745, lequel, beaucoup plus âgé que Hogarth — il est né en 1665 et Hogarth en 1697 — a cependant vu les célèbres toiles de morale, le *Débauché*,

la *Courtisane*, et le *Mariage à la mode*, parues entre 1734 et 1745. Mais Richardson a trop de temps consacré à la littérature pour beaucoup donner à ses travaux de peinture ; les beautés de la cour de Georges Ier ou de Georges II en sont réduites à des secondaires comme ce Gilles Eccard que nous verrons tout à l'heure chez Ramsay et dont on connaît au moins une œuvre, Mrs Woffington, l'actrice, sur ses vingt ans. Si nous comptons que la Woffington mourra à 42 ans, en 1760, le portrait d'Eccard serait de 1740 environ, lorsqu'elle tenait un des rôles des *Merry wives of Windsor*, celui de Mrs Ford. Gilles Eccard ou Eckhardt n'est pas quelqu'un de très célèbre, non plus d'ailleurs que J. Haytley, son contemporain, mais chez l'un et chez l'autre l'influence de Lély et de Kneller persiste. Chez Eccard, Mrs Woffington est en toilette de ville, tenant à la main un livre relié dont la couverture renferme un portrait d'homme ; chez Haytley, qui l'a faite aussi, elle est en costume de théâtre, avec un paysage de fond ; tous deux opèrent dans les procédés des peintres jacobites ; mais si leur célébrité se jaugeait aux reproductions des graveurs d'après eux, ce serait, dans la série, quantité négligeable.



Ramsay. — Griselda, comtesse Stanhope

Un fait heureux pour l'école anglaise naissante, laquelle cherche sincèrement à se débarrasser des truismes imposés depuis un demi-siècle, c'est la venue à Londres d'un Français, Hubert Gravelot. Sans doute, celui-ci, consacré à la vignette d'illustration, comme on le voit en 1732, paraît trop



Ramsay. — Flora Macdonald

loin des peintres de portraits pour beaucoup leur fournir d'indications. L'esprit nouveau qu'il apporte, la verve française dont il joue à ravir devront pénétrer d'abord la pensée anglaise et se faire adopter. C'est alors que, à l'inverse de ce qu'on remarque ordinairement, l'air de la petite flûte, la chansonnette aura son action réflexe sur l'opéra. Ce que William Hogarth décrit en des toiles un peu revêches de couleur, Gravelot le transpose en vignettes, avec mille nuances gracieuses ajoutées, une façon différente d'interpréter et de redire les scènes. Sur Hogarth trop volontaire et bien trop anglais pour se laisser conduire, les œuvres de Gravelot ne pouvaient exercer d'influence ; matériellement, ce dessinateur, si avisé qu'on le vit, se trouvait, par situation, hors d'état de répandre sa doctrine, au cas qu'il le voulût, et l'on peut douter qu'il le voulût. Peu à peu, cependant, une opinion se formait, et par le livre, où tant de jolies histoires, de figurines pimpantes et gaies apportaient aux raffinés une autre conception du charme ou du goût, il se produisait chez nos voisins un de ces courants souvent retrouvés chez nous-mêmes, non pas une renaissance, — car pour renaître il faut avoir été — mais une initiation, pleine d'imprévu. Que les artistes alors vieillis comme Richardson, se fussent désintéressés du mouvement, cette fois venu d'en bas, et imposé par les initiés de la récente manière, il n'y a rien qui étonne. Mais Richardson qui, par son ouvrage sur les rapports de la critique et de la peinture, déterminera la vocation de Reynolds, Richardson qui a étudié en France sous François Perrier, n'est point opposant par système. Il a un gendre, Thomas Hudson, de l'âge de Gravelot à peu près, et sur ce *Léliste* d'origine et de tempérament, Gravelot s'impose.

Quoi d'étonnant à ceci ? Gravelot est au fond un dérivé de Watteau, Hudson qui n'ignore ni Watteau, ni Lancret, ne dédaigne pas d'emprunter à la touche française quelque rajeunissement à des formules surannées. C'est juste le moment où Joshua Reynolds, à peine âgé de vingt ans, est entré à son atelier et vient se conformer à l'évangile selon Van Dyck, déformé par les apôtres Lély, Wissing et Kneller. Tout à l'heure, en 1742, Thomas Hudson, le maître, et Joshua Reynolds, l'élève, ne s'accorderont plus. Une brouille s'ensuivra qui ramènera Reynolds dans le Devonshire ; mais, ce qui peut s'admettre néanmoins, c'est la première orientation de son talent puisée là, chez un homme dont les élégances françaises sollicitent l'attention. Qu'on prenne le portrait de Maria Susanna Cibber, l'actrice, en *Cordelia*, dans le

rôle où elle donne la réplique au célèbre Garrick, c'est du temps de cette brouille environ; Reynolds a vu ce portrait, il en a sûrement admiré les tendances nouvelles, l'esprit, un côté de distinction réservée, en formelle opposition avec la distinction théâtrale et outrancière des vieux. Ce sera par moitié de Van Dyck et de Gravelot que s'inspirera le même Hudson pour un portrait de sa fille, représentée dans un parc, coiffée d'un grand chapeau et tenant une plume d'autruche. Bien sûrement, il n'y a point là encore ce qui fera Gainsborough, mais on en voit les origines s'annoncer par quelques prophéties. Il reste d'Hudson une œuvre exécutée à un moment où Reynolds est lui définitivement, en 1757; et ceci, mieux que tout, note en son détail l'apport indiscutable de l'art français, car le tableau fût-il d'un Pater ou d'un Van Loo chez nous, ne montrerait pas plus de grâce musquée : Marie Panton, duchesse Dancaster, est une femme délicieuse que Reynolds voudra trois fois montrer. Elle est brune, elle est fine, elle a ce joli « frimoussement » que Watteau a dégagé de la grâce française et a donné aux immortelles poupées de son œuvre. Chez Hudson, dans un travestissement de société, en jupe de satin clair, avec un chapeau d'arlequinette bien campé sur l'oreille, c'est, dans une volonté d'être gentille, d'être ambrée, sucrée, affriolante, ce que l'art anglais du siècle trouvera de plus exquis. Qui, mieux que cette femme à la mode, l'une du *ladies club*, dont on parle, qu'on dit fort en cour, amie de Pitt, pouvait faire davantage toucher du doigt l'apport de Gravelot dans l'esthétique anglaise? Hudson, par malheur pour lui, aura un terrible rival dans Reynolds, il en avait un moindre, mais plus anciennement opposé, dans Allan Ramsay. Et Ramsay, l'Écossais, qu'Hogarth abomine, qu'il met en vilaine posture dans *The battle of pictures*, Ramsay, qui est fils d'un poète, qui tient à la noblesse, et qui a fait son pèlerinage artiste à Rome, sera, en plus, le successeur de Kneller et de Shakelton chez le roi Georges III. Par l'âge, Ramsay est à égale distance d'Hudson et de Reynolds; il a dix ans de moins que l'un et dix ans de plus que l'autre, à un an près. Mais s'il n'a pas le brio cavalier d'Hudson, et ce quelque chose de très doux, de souple que celui-là possède au suprême degré, il le compense et le remplace par une assez ingénieuse pratique dans la présentation, de jolies trouvailles d'ajustements, une phrase d'époque beaucoup plus sûre.

(*A suivre*). HENRI BOUCHOT.

BIBLIOGRAPHIE

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΓΥΖΗΣ *ὑπὸ Δημητρίου Γ. Καλλαμάνου.* — Athènes, Meisner, 1901, in-8°, 54 pages.

M. Caclamanos, rédacteur en chef du journal l'Ἄστυ, a consacré une étude enthousiaste et pénétrante au maître grec de Munich, le peintre Nicolas Ghyzis, qui fut présenté naguère aux lecteurs de la *Revue* par M. W. Ritter. L'article est abondamment orné d'illustrations choisies avec tact parmi les œuvres les plus capables de faire connaître la manière de l'artiste, son fin talent d'observation dans les sujets de genre, ses hautes aspirations vers l'idéal dans la peinture historique et allégorique. La brochure de M. Caclamanos fait honneur à la typographie comme à la critique athénienne. Je ne crois pas qu'en Grèce on ait encore fait aussi bien, je suis certain que l'on n'y a pas fait mieux : c'est une preuve intéressante du progrès des études et des industries d'art en ce pays. T. H.

The royal pavilion (issued by the Royal Commission for the International Exhibition, 1900), by Isidore Spielmann, F. S. A. St-Stephen's house. Westminster. S. W.

Comme l'Allemagne et comme le Japon, l'Angleterre a voulu que de toutes les merveilles réunies dans son pavillon de l'Exposition de 1900, il restât autre chose que le souvenir. Grâce aux efforts de la Commission royale, le magnifique volume qui vient de paraître demeurera comme un monument durable de cet harmonieux groupement de chefs-d'œuvre qui fit la joie de nos yeux au cours de l'été dernier.

M. Isidore Spielmann avait été le principal organisateur de l'œuvre : tout naturellement il en devient aujourd'hui l'historien le plus autorisé, et c'est une joie délicieuse de refaire, avec un tel guide, la promenade à travers le vieux manoir de Bradfort-sur-Avon, où se succèdent les Reynolds et les Gainsborough, les Lawrence et les Constable, en un mot, cet exquis dix-huitième siècle qui est à lui seul presque toute l'école anglaise, complété par quelques toiles maîtresses de Burne Jones, le seul artiste du siècle suivant pour lequel ait été faite une exception.

La Commission royale, jusque dans ce volume qui est en quelque sorte son adieu, a largement fait les choses : en face du texte si clair et si précis de M. Isidore Spielmann, les œuvres elles-mêmes nous sont montrées, reproduites avec un soin extrême; l'ensemble est vraiment charmant et *glorious* ; il sera pour ceux mêmes qui n'ont pas à se rappeler l'exquise hospitalité du commissariat anglais, comme un résumé sans pareil, comme une sorte de « tribune » de l'art d'Outre-Manche. R. B.

Tableaux de Paris pendant la Révolution française. Soixante-quatre dessins de J.-L. Prieur reproduits en héliogravure, avec une étude historique par Pierre de Nolhac. — Paris, *Le Livre et l'Estampe*, 37, quai de l'Horloge. Petit in-folio.

Nos lecteurs ont eu, le mois dernier, la primeur de la préface mise aujourd'hui par M. de Nolhac en tête de la somptueuse publication des *Tableaux de Paris*. Nous n'avons donc pas à leur rappeler l'intérêt exceptionnel qu'offrent ces curieux dessins ignorés jusqu'à ce jour, et qui, dès l'an prochain, seront exposés au Louvre.

Désormais cette évocation de la plus tragique époque de notre histoire dans le cadre amusant du Vieux Paris, sera toujours consultée par les historiens et les amateurs du passé. De tels documents sont pour la Révolution, suivant un mot de M. Tourneux, « ce que sont les estampes de Tortorel et Périssin pour les luttes religieuses du seizième siècle, ou celles des *Campagnes du Roi* pour les victoires de Louis XIV. » Bornons nous à ajouter que les *Tableaux de Paris*, texte et dessins, se présentent aujourd'hui, en leurs deux éditions, sur Japon et sur Hollande, dans des conditions propres à satisfaire le bibliophile le plus exigeant. S. R.

La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts à la fin du XIX[e] siècle, par une société de savants et de gens de lettres, t. XXIX. — Paris, 1901, in-folio.

Le volume qui vient de paraître contient une grande partie de la lettre S, et voici que cette œuvre colossale, près de s'achever, forme le *compendium* le plus imposant qu'on ait mené à bonne fin depuis bien longtemps.

Un simple dictionnaire peut être l'œuvre d'un seul auteur: c'est même là une garantie d'unité de vues et de régularité de rédaction. Mais quand il s'agit d'une encyclopédie embrassant toutes les connaissances humaines, comment trouver même un groupe de compilateurs assez puissamment outillés pour traiter — et pour traiter à fond — tant de questions diverses ? L'œuvre, en dépit des efforts, « marquerait le pas sur place » tandis que la science avancerait, et tout serait à refaire dès après la publication des dix premiers volumes.

Les éditeurs de la *Grande Encyclopédie* ont prévu l'obstacle. C'est aux spécialistes, mathématiciens ou critiques d'art, écrivains ou industriels, juristes ou archéologues, médecins ou géographes, qu'ils se sont adressés. Et chacun d'eux leur a donné, a même signé de son nom, sur chaque « mot » du dictionnaire, un véritable article définitif, souvent un chef-d'œuvre de « science concentrée ».

C'est ainsi que, pour rester dans le domaine de l'art, M. Eugène Müntz a écrit l'article *Schaffner*, M. Léonce Bénédite l'article *Segantini* et M. Julien Tiersot l'article *Saint-Saëns*. Le mot *Sculpture* a permis à M. Bertaux de donner, en quelques colonnes, une histoire résumée de cet art, tandis que M. Babelon, à propos de *Schliemann*, retrace la carrière du savant archéologue et les résultats merveilleux de ses fouilles ; ailleurs, M. Salomon Reinach décrit le *Musée de Saint-Germain*, etc.

L'illustration est sobre et variée : des reproductions de monuments, d'œuvres d'art, de machines, de plantes, d'animaux, des portraits, des cartes en noir et en couleur, viennent à l'appui du texte, moins pour en augmenter l'attrait que pour contribuer davantage à fixer vite et bien, dans l'esprit du lecteur les renseignements qu'il veut trouver en peu d'instants et retenir aussitôt, sans peine. A. M.

Arnold Böcklin, sein heben und sein schaffen, von Heinrich ALFRED SCHMID. — München, photographisches Union, 1901, in-fol.

L'excès de qualités est quelquefois un défaut. Voici un fort luxueux ouvrage, bourré d'illustrations dans le texte et accompagné de grandes planches en héliogravure, pour lequel les éditeurs se sont vus dans l'obligation de choisir un format vraiment exagéré. On leur pardonne, en faveur de leur intention de publier un véri-

table livre d'art, mais on est bien tenté de leur rappeler tant de livres d'art plus maniables et moins encombrants.

Encadrée de telle façon, l'étude de M. Schmid ne pouvait manquer d'être attrayante; ses qualités intrinsèques la rendent instructive aussi. La vie et la personnalité du maître disparu y sont finement détaillées.

Et voici que cette publication démesurée se trouve être en vérité l'hommage le plus juste qu'on pouvait rendre à un tel artiste : comme l'œuvre savoureuse de Böcklin, on l'aime jusque dans son exagération.

Andrea Mantegna, by Paul Kristeller. English edition by S. Arthur Strong. — London, Longmans, Green and C°, 1901, in-fol.

Naguère on annonçait ici l'apparition d'un volume consacré à ce même artiste[1], volume qui avait été l'idée dominante de toute une vie et qui, par un jeu méchant du destin, ne paraissait qu'après la mort de son auteur, notre éminent et regretté collaborateur Charles Yriarte.

Aujourd'hui, un écrivain distingué qui s'est fait un nom dans l'étude des graveurs florentins, M. Kristeller, s'est attaché à l'œuvre du vieux maître, et son livre, qui paraîtra à peu près en même temps en Angleterre (traduit par M. Strong) et en Allemagne, charme dès l'abord par l'exécution matérielle, avant d'instruire, à la lecture, par les qualités de critique et d'érudition de l'auteur.

La place nous manquerait pour tenter un parallèle entre les deux ouvrages : celui d'Yriarte et celui de M. Kristeller. Ce qu'il nous est permis de dire, c'est que tous deux témoignent d'un égal respect, d'une même admiration pour le maître incomparable, qui s'éleva au-dessus de toute connaissance et de toute convention, dans la passion de la nature, pour ce fils le plus parfait de la grande époque de l'humanisme qui resta toujours et partout « un des héros les plus vaillants dans ce grand combat pour le vrai, que nous avons à livrer aujourd'hui plus ardemment que jamais. »

L'art dans la décoration du diplôme, par Henri Bouchot; — **Les sculpteurs français contemporains**, par Léonce Bénédite. — Paris, H. Laurens, 1901, 2 albums in-folio.

Deux livres d'enseignement, mais conçus sous la forme la plus attrayante, celle des albums illustrés. Et si le talent des auteurs, nos excellents collaborateurs MM. Bouchot et Bénédite, nous fait regretter que la place réservée au texte leur ait été, d'après le plan de la collection, si mesurée, du moins devons nous reconnaître que leur préface est amplement complétée par la suite des planches qu'elle accompagne.

Ici, toute notre sculpture contemporaine se raconte par ses plus beaux morceaux; là, c'est le développement, pendant un siècle, d'une branche très spéciale de l'art décoratif qui se retrace, avec les exemples les plus variés, certains même tout à fait inattendus.

E. D.

Le gérant : H. Gouin.

[1] *Mantegna*, par Charles Yriarte (Voir la *Revue* du 10 mars 1901).

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 52

(Juillet 1901.)

N° 53

(Août 1901.)

N° 54

(Septembre 1901.)

N° 55

(Octobre 1901.)

N° 56

(Novembre 1901.)

N° 57

(Décembre 1901.)

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 52

(Juillet 1901.)

N° 53

(Août 1901.)

N° 54

(Septembre 1901.)

N° 55

(Octobre 1901.)

N° 56

(Novembre 1901.)

N° 57

(Décembre 1901.)

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Paraissant le 10 de chaque mois

COMITÉ DE PATRONAGE DE LA FONDATION

MM.

PRINCE D'ARENBERG, de l'Académie des Beaux-Arts.

AYNARD, Député.

BERTHELOT, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences.

GASTON BOISSIER, Secrétaire perpétuel de l'Académie française.

P. CASIMIR-PÉRIER, Sénateur.

MM.

COMTE H. DELABORDE, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

DELAUNAY-BELLEVILLE, Président de la Chambre de Commerce de Paris.

DERVILLÉ, ancien Président du Tribunal de Commerce de la Seine.

COMTE DE FRANQUEVILLE, de l'Académie des Sciences morales et politiques.

MM.

GRÉARD, de l'Académie française, Vice-Recteur de l'Académie de Paris.

LABEYRIE, Gouverneur du Crédit foncier.

ALFRED PICARD, Commissaire général de l'Exposition universelle de 1900.

ALFRED SOMMIER.

MARQUIS DE VOGUÉ, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, ancien Ambassadeur.

Directeur : JULES COMTE

PRIX DE L'ABONNEMENT

Édition ordinaire

Paris.	Un an, 60 francs.	— Six mois, 31 francs.	— Trois mois, 16 francs.
Départements. . .	Un an, 65 francs.	— Six mois, 33 francs	— Trois mois, 17 francs.
Union postale. . .	Un an, 72 francs.	— Six mois, 38 francs.	— Trois mois, 20 francs.

Un numéro vendu isolément, 7 fr. 50

Edition des Amateurs

Paris.	Un an, 120 francs	*Pour cette édition, il n'est accepté que des abonnements d'un an, datant du 1er janvier.*
Départements. . .	Un an, 125 francs	
Union postale. . .	Un an, 135 francs	

LE BULLETIN DE L'ART

Ancien et Moderne

SUPPLÉMENT HEBDOMADAIRE DE LA « REVUE »

Le *BULLETIN* est destiné à tenir nos lecteurs au courant des découvertes, des expositions, du mouvement des musées, des ventes publiques, des nouveautés musicales, des applications photographiques; en un mot, de tout ce qui, de près ou de loin, se rapporte à l'art et à la curiosité.

Il est adressé ***gratuitement*** à tous les abonnés de la ***Revue***.

Un Numéro : 50 centimes

ABONNEMENT ANNUEL : FRANCE, 12 francs. — ÉTRANGER, 15 francs

Les abonnements sont reçus aux **bureaux de la REVUE et du BULLETIN, 28, rue du Mont-Thabor.** *L'Administration se charge d'en faire recouvrer le montant aux adresses qui lui seront indiquées; les chèques, mandats-poste, bons de poste ou autres valeurs devront être mis au nom de M. l'Administrateur.*

Pour la vente au numéro, s'adresser à la **LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE, 14, rue du Helder, Paris**

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



N
2
R4
t.10

La Revue de l'art ancien et
moderne

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

